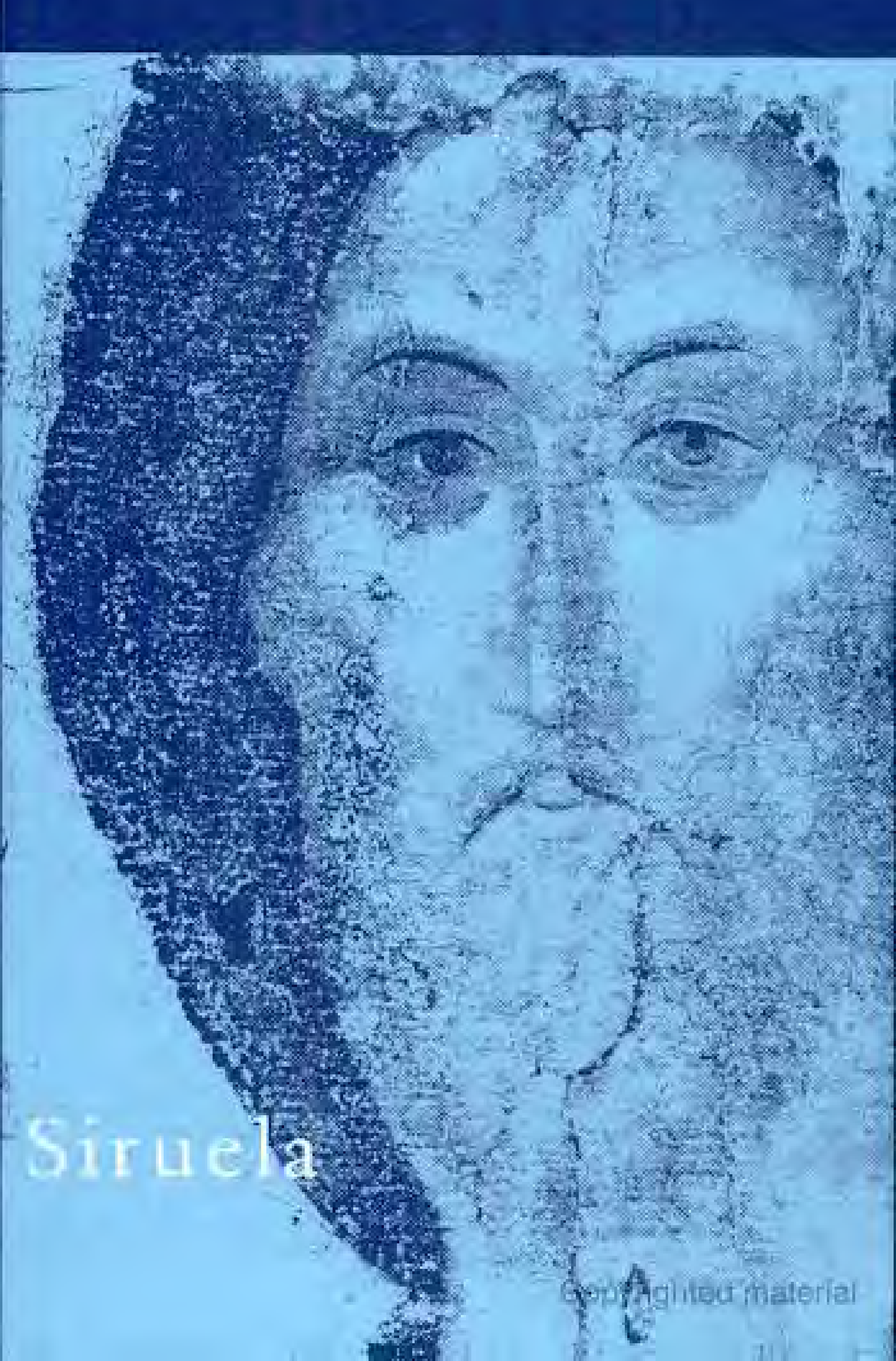
Pável Florenski

La perspectiva invertida



Copyrighted material

LA PERSPECTIVA INVERTIDA

Pável Florenski (1882-1937) pertenecía a un género extraño de hombre universal. Su itinerario intelectual se inició en el mundo de la ciencia –se graduó en el departamento de Física de la Universidad de Moscú en 1904–, pasó luego por la filosofía, las matemáticas o la historia del arte y, aunque terminó finalmente en el de la teología, mantuvo siempre abiertas todas y cada una de estas puertas. Con la llegada de la Revolución, se enroló en la nueva academia del VKhUTEMAS, donde impartió sus clases de perspectiva junto a grandes maestros del constructivismo como Rodchenko y Stepanova. En 1933 fue arrestado, acusado de conspiración y entró preso en un *gulag* de Siberia, donde sería ejecutado cuatro años más tarde.

LA PERSPECTIVA INVERTIDA

Pável Florenski

Edición de Felipe Pereda

Traducción del ruso de Xenia Egórova



Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Ninguna parte
de esta publicación puede ser reproducida,
almacenada o transmitida en manera alguna
ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico,
mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia,
sin permiso previo del editor.

Título original: **ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА**
En cubierta: *Cristo salvador*, icono de Andréi Rublev,
ca. 1410, Galería Tretyakov, Moscú
Colección dirigida por Juan Antonio Ramírez
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Del prólogo, Felipe Pereda
© De la traducción, Xenia Egórova
© Ediciones Siruela, S. A., 2005
Plaza de Manuel Becerra, 15. «El Pabellón»
28028 Madrid.
Tels.: + 34 91 355 57 20 / + 34 91 355 22 02
Fax: + 34 91 355 22 01
siruela@siruela.com
www.siruela.com
Printed and made in Spain

Índice

Pável Florenski, de la matemática a la teología

Por medio de un decreto oficial en 1920 el recién nacido régimen soviético alumbró en Moscú un nuevo instrumento de su utopía política. Al amparo del ministro Lunacharski fueron creados los «Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado», más conocidos como el VKhUTEMAS, cuyo objetivo era el de reemplazar el viejo sistema «académico» de enseñanza artística por un nuevo modelo pedagógico. Los artistas formados en el VKhUTEMAS recibirían una formación científica y técnica encaminada a sustituir al pintor de caballete –el viejo pintor-decorador apresado en los compromisos de la economía pequeñoburguesa– por un nuevo perfil de artista-constructor. Frente al concepto de creación, inevitablemente unido a los valores de la belleza desinteresada, se oponía ahora el de la producción; frente al modelo de la naturaleza, la necesidad imperiosa de la industria; frente al artista, la figura del técnico. Con unos estatutos que llevaban la rúbrica del mismísimo Lenin, la institución moscovita avanzaba así en el camino de la fusión del arte con la industria, con la vista puesta en la formación de un nuevo trabajador al servicio del estado comunista.

La realidad pedagógica resultó ser, sin embargo, extraordinariamente heterogénea. Aunque el VKhUTEMAS dio cobijo a algunos de los más grandes artistas de la vanguardia rusa y, en especial, a aquellos que suelen presentarse al amparo del amplio término de «constructivismo» (Rodchenko, Liubov Popova, Tatlin o Barbara Stepanova), la institución de Moscú fue terreno abonado para las más diversas corrientes formales. Mientras que en la facultad de Pintura los maestros de la izquierda pictórica avanzaban por la vía de la experimentación en una pintura irrenunciable-

mente materialista y abstracta, puerta con puerta, en la vecina facultad de Artes Gráficas, un grupo de artistas reunidos en torno a los intereses menos radicales de su rector Vladimir Favorski, buscaban un camino intermedio entre la vanguardia y los valores tradicionales de la cultura rusa. El «padre» Florenski era uno de ellos.

Pável Florenski (1882-1937) había entrado a formar parte de la plantilla en 1921, ocupándose a lo largo de los cuatro cursos siguientes de la asignatura de «Teoría del espacio». Fue en aquellos años, políticamente complejos pero intelectualmente fructíferos, cuando Florenski empezó a trabajar en un amplio ensayo sobre el análisis del espacio del que únicamente nos ha llegado un breve fragmento, precisamente el que lleva por título *La perspectiva invertida*, que estamos presentando, y en el que se remite en más de una ocasión a aquellas páginas que nunca llegaron a publicarse. En este breve ensayo Florenski sacaba sus propias conclusiones de la destrucción del espacio geométrico-euclidiano, bidimensional pero transparente, que había caracterizado la pintura académica, y que la vanguardia se había encargado de dinamitar. Abordando el análisis de la perspectiva desde los más recientes descubrimientos de la fisiología de la visión (desde la mirada física o encarnada), su ensayo cuestionaba el estatus científico de una representación euclidiana del campo visual, también interpretaba filosóficamente el significado de la perspectiva geométrica en la cultura antropocéntrica de la civilización occidental y analizaba religiosa o, si se prefiere, teológicamente el valor de la perspectiva «invertida» del arte de los iconos rusos. En cualquiera de los sentidos que se mire, el texto de Florenski constituye una defensa cerrada de la libertad creativa en una era marcada por el término experimentación.

Pero Florenski no era ni un artista ni un diseñador, ni siquiera era un historiador del arte, aunque a lo largo de su densa vida también acabara siendo un poco de cada una de estas cosas. Quién fue realmente Pável Florenski es algo que sólo recientemente ha empezado a ser aclarado. Su abundante iconografía fotográfica muestra un hombre serio, alto y delgado, con pequeños ojos oscuros, barba rala y una abundante cabellera negra cayéndole sobre los hombros. Vestido completamente de blanco, su

imagen –cuidadosamente cultivada– es la de un *stárets*. Sus obras estuvieron vedadas a las imprentas rusas hasta los años sesenta del pasado siglo, y las traducciones de sus trabajos han empezado a gotear sólo en las últimas dos décadas. Tal vez porque el compromiso con su tiempo fue una de las señas de identidad más acusadas de su personalidad, la biografía de Florenski –la que cuentan los documentos y la que él mismo se encargó de legar a sus hijos en forma de unas extraordinarias memorias– es un pedazo, tan esperanzado como dramático, de la historia de su país.

Nacido en una pequeña localidad de Azerbaiyán (Evlakh) el 9 de enero de 1882, de madre armenia y padre ruso, Florenski creció en un entorno dividido entre la vocación por el arte (tres de sus hermanas fueron pintoras y él mismo tocaba el piano) y por la ciencia, a la que llegó a través de una admiración casi panteísta por los secretos de la naturaleza, que había experimentado en su infancia en el Cáucaso: «Hasta donde me alcanza la memoria», escribiría muchos años más tarde, «siempre he disfrutado de un profundo equilibrio. Sin embargo, poseía una sensibilidad superior, una vibración interior, casi física de mí mismo como la cuerda de un instrumento [...] sobre la cual la naturaleza pasara su arco». En el año 1900 se matriculó en la facultad de Física y Matemáticas de la Universidad de Moscú, donde obtuvo cuatro años más tarde su título de licenciatura con una tesis –«Sobre las peculiaridades de las curvas planas como lugar de discontinuidades»– en la que se manifiesta ya su intento de superar las contradicciones de sus grandes vocaciones. Una crisis espiritual le llevó, a pesar de la prometedora carrera de matemático que le auguraban sus profesores, a rechazar la oferta de su departamento para incorporarse a la universidad, matriculándose por el contrario en el Seminario Teológico de Moscú en 1904. La tesis con la que obtuvo el doctorado en 1914 –«La columna y el fundamento de la verdad»– es una de las responsables de que Florenski sea reconocido hoy como una de las figuras más importantes de la teología rusa ortodoxa del siglo XX.

Lo sorprendente de Florenski, sin embargo, es que no abandonara ninguna de las tareas que había empezado; al contrario, continuó profundizando por las vías abiertas de la ciencia, la

teología y el arte tratando de encajarlas en la misma «percepción mística del mundo» que le perseguía desde la infancia. Sus estudios teológicos se complementaron con la investigación en campos tan diversos como la física, las matemáticas, e incluso la biología, y con otros intereses nuevos, sobre todo los de la filosofía (Nietzsche de modo particular) y la música (Wagner, Scriabin), los cuales acabarían confluyendo con sus inquietudes religiosas hasta manifestarse en textos cuyos títulos son suficientemente elocuentes: «El ritual de la Iglesia como síntesis de las artes» (1918) –una interpretación de la liturgia ortodoxa como *Gesamtkunstwerk* u «obra de arte total»– y «Signos celestes. Reflexiones sobre el simbolismo de los colores» (1922), éstos aparecidos ya en la revista *Makovec.*

Su incorporación al VKhUTEMAS había llegado a través de los vínculos que mantenía con el grupo de la revista *Makovec,* un círculo de pintores, teóricos y poetas que defendía un programa de renacimiento del arte que no estaba basado en la ruptura con la historia, sino en la reconsideración de la cultura popular como sede espiritual del alma del pueblo ruso. En su condición de miembro de la «Comisión para la Conservación de los Monumentos y Antigüedades de los Monasterios *(Lavra)* de la Trinidad y San Sergio», Florenski había empezado unos años atrás a interesarse por este problema y, en un breve pero hermoso tratado que lleva por título *Iconostasis*, se había enfrentado ya a la dificultad de encajar la historia de la pintura religiosa local en los moldes estrechos de una neonata historia del arte, estructurada de acuerdo con los cánones italocéntricos de la belleza y el ilusionismo que patrimonializaba la pintura occidental.

Para el Florenski «historiador del arte», su llegada al VKhUTEMAS parece haber tenido un valor esencial. Su mentalidad científica absorbió con rapidez el rigor analítico que le podían proporcionar las obras de los críticos y estetas alemanes que venían escribiendo desde la penúltima década del siglo XIX, y que constituyen el fundamento mismo de la tradición formalista dentro de la historia del arte. Muchas de estas obras estaban siendo traducidas por entonces en Moscú y Leningrado, formando parte esencial de las enseñanzas de los profesores de la facultad

de Artes Gráficas: los escritos de Wölfflin, los de Worringer y, muy especialmente, *El problema de la forma en las artes visuales*, de Adolf von Hildebrand, que su amigo Favorski había vertido al ruso en 1914. La obra de Florenski arranca de las mismas raíces de la disciplina y, por ello, no debe extrañar que sus conclusiones se asemejen también en algunos puntos a las que sobre estos mismos temas estaban alcanzando, en aparente ignorancia mutua, algunos críticos alemanes.

La perspectiva invertida –cuya primera redacción se remonta a 1920– es impensable sin este importante fermento que permitió a Florenski superar la mera crítica del estatus «científico» de la perspectiva geométrica para acometer una interpretación de su significado simbólico. El ensayo de Florenski aborda en primer lugar una crítica de la perspectiva lineal enfrentando este sistema de representación con la verdadera experiencia psicofísica de la realidad que tenemos los seres humanos. Apoyado, por una parte, en las últimas investigaciones de Ernst Mach o Hermann von Helmholtz y, por otra, en una crítica del modelo absoluto de la geometría euclídea, Florenski cuestiona uno a uno los fundamentos de un modelo que representaba la visión partiendo de dos hipótesis altamente inverosímiles: la existencia de un único ojo ciclópeo, completamente estático, con su pupila reducida a un punto infinitamente pequeño, y la proyección de su imagen en una superficie perfectamente plana; es decir, pretender que un modelo geométrico sofisticado puede representar la realidad espacio-temporal de la experiencia visual.

Defender el carácter artificial de lo que Alberti llamara la «construcción legítima» condujo a Florenski a una reconstrucción de la historia de la perspectiva geométrica que todavía hoy sorprende por su rigor e intuición: el «padre» no sólo acertó al reconocer la primera descripción teórica de una perspectiva en Vitruvio (*De architectura*, VII), también puso en relación su «descubrimiento» con la teoría ptolemaica de la proyección de la tierra sobre un plano. Para Florenski, la perspectiva lineal mantenida en la enseñanza académica de la pintura hasta su generación no era, en consecuencia, la representación más ajustada de la experiencia visual, sino tan sólo la reconstrucción de «una» determinada for-

ma de ver el mundo, de «una» experiencia nacida de un conjunto no menos determinado de valores que él identificó con el antropocentrismo humanista e ilustrado que recorría, cual espina dorsal, la cultura de Occidente. Los hombres no vemos en perspectiva –dice Florenski–, pero llevamos casi medio milenio siendo educados para contemplar y representar el mundo de esa manera artificial. Ésta es la conclusión menor de su ensayo.

Apenas siete años más tarde de la publicación de *La perspectiva invertida*, el erudito alemán Erwin Panofsky –después de haber recorrido un itinerario intelectual que nace también del reflejo de los experimentos de la vanguardia (no en vano la nota número 73 de su ensayo está dedicada a las teorías de la pangeometría de El Lissitzky)– abordaba este mismo problema. El célebre ensayo del historiador alemán, que comparte muchos de los razonamientos y visita los mismos datos históricos que el ensayo de Florenski, pondría un rotundo titular a este descubrimiento: la perspectiva, en realidad, *es* una *forma simbólica*.

Sin embargo, las metas de uno y otro, sus conclusiones últimas, son –como corresponde a la diversidad de sus objetivos– completamente diferentes. Para el joven neokantiano que era Panofsky, demostrar que la perspectiva era en realidad una forma simbólica suponía defender el carácter irreductiblemente simbólico de cualquier expresión artística, así como recuperar de paso los valores humanísticos adscritos a la perspectiva lineal del Renacimiento. El derrotero de Florenski era completamente otro: romper las ataduras de la perspectiva que el Renacimiento había fundado en la geometría euclídea, falsar la posibilidad de que un único sistema geométrico pudiera objetivar la experiencia de la realidad, suponía abrir al mismo tiempo la posibilidad de *otra* perspectiva, de una perspectiva capaz de penetrar en la realidad intangible de las cosas, en la estructura invisible de su realidad metafísica: la *perspectiva invertida* de los iconos rusos.

Las investigaciones que Pável Florenski dedicó a la historia del arte quedaron brutalmente interrumpidas por los terribles acontecimientos que le tocó vivir. Como en el caso de tantos otros intelectuales de la antigua Rusia, la Revolución soviética primero iluminó y luego traicionó sus sueños. Florenski fue

arrestado por primera vez en 1928 a causa de su negativa a ocultar su condición religiosa, aunque fue liberado sin cargos. Por segunda vez, en 1933, fue acusado de conspiración contrarrevolucionaria y condenado a diez años de trabajos forzados, primero en el *lager* de Skovorodino, en la Siberia occidental, y luego en el de Solovki, en el mar Blanco. Durante estos últimos años de su vida, Florenski continuó –dentro de sus posibilidades– inmerso en sus investigaciones. En condiciones de vida extrema, sus últimos trabajos versaron sobre los hielos perpetuos, alcanzando descubrimientos importantes en el terreno de los anticongelantes. Casi un sarcasmo. Finalmente, el 25 de noviembre de 1937 fue condenado a muerte por un tribunal de Leningrado. Después de cinco días de viaje en tren, fue conducido a un bosque en los alrededores de la ciudad donde, el día 8 de diciembre, recibió un tiro en la nuca.

Felipe Pereda

Pistas bibliográficas

Belyj, Andrej y Florenskij, Pavel, *L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo*, Medusa, Milán 2004.

Bychov, Víctor, *The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky*, St Vladimir's Seminary Press, Nueva York 1993.

Florensky, Pavel, *Iconostasis*, trad. de Donald Sheehan y Olga Andrejev, St Vladimir's Seminary Press, Nueva York 2000.

–, *The Pillar and the Ground of the Truth*, trad. de Boris Jakim, introducción de Richard F. Gustafson, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997.

–, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Natalino Valentini y Lubomír Žák, Mondadori, Milán 2003.

–, *Cartas de la prisión y de los campos*, trad. de Víctor Gallego, Eunsa, Universidad de Navarra, Pamplona 2005.

Misler, Nicoletta, «Il rovesciamento della prospettiva», en P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma ²2003, págs. 3-51.

–, «Pavel Florensky: A biographical sketch» y «Pavel Florensky as art historian», en Pavel Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books, Londres 2002, págs. 13-93.

LA PERSPECTIVA INVERTIDA

1. Observaciones históricas[1]

I

Aquel que se enfrenta por primera vez a los iconos rusos de los siglos XIV y XV, lo mismo que a una parte de los del siglo XVI, suele quedar asombrado por sus inesperadas construcciones perspectivas, especialmente cuando se trata de la representación de objetos de caras planas y aristas rectilíneas, como en el caso de edificios, mesas o sillas y, en particular, de libros, como por ejemplo el Evangelio que acostumbran a portar el Salvador y los Santos. Tan singulares proporciones se oponen de manera irritante a las reglas de la perspectiva lineal, desde cuyo punto de vista no pueden ser consideradas sino como la demostración de una ignorancia profunda de las leyes del dibujo.

Cuando contemplamos los iconos con mayor atención, advertimos que también los cuerpos limitados por superficies curvas se representan con ángulos que excluyen las leyes de la perspectiva. Tanto si se trata de cuerpos de superficies curvas como si están construidos por planos, a menudo los iconos muestran simultáneamente partes y superficies imposibles de verse a un mismo tiempo, lo que cualquiera podría consultar en el más elemental de los manuales de perspectiva. De este modo, es habitual que cuando los rayos visuales surgen desde un punto de vista perpendicular a la fachada de un edificio se muestren los dos muros laterales a un mismo tiempo; del libro del Evangelio vemos los tres o los cuatro lomos a la vez; de un rostro se representa la parte superior, las sienes y las orejas desplegadas hacia delante, como si estuvieran extendidas sobre la superficie plana del icono, con aquellos planos que no deberían mostrarse –el de la

nariz y los de otras partes del rostro– girados hacia el espectador; y al revés, haciendo retroceder aquellos planos que hubiera sido más natural volver hacia delante. También son características las jorobas que muestran las figuras de la Virgen y San Juan Bautista cuando se inclinan, o el enseñar simultáneamente la espalda y el pecho de un San Procopio escribiendo al dictado del apóstol San Juan Evangelista, al igual que otros encuentros similares de perfiles y frentes, de los planos frontales y dorsales, etc. En lo que respecta a los planos complementarios, es decir, a las líneas paralelas que no pertenecen al plano del icono, las cuales estarían obligadas, de acuerdo con las leyes de la perspectiva, a converger hacia la línea del horizonte, en el icono sucede precisamente al contrario, pudiendo ser representadas como líneas divergentes. En una palabra, éstas y similares infracciones de la unidad perspectiva son tan evidentes y concretas en los iconos que serían lo primero en advertir por el más mediocre estudiante de perspectiva, cuyo conocimiento fuera sólo superficial y aun de tercera mano.

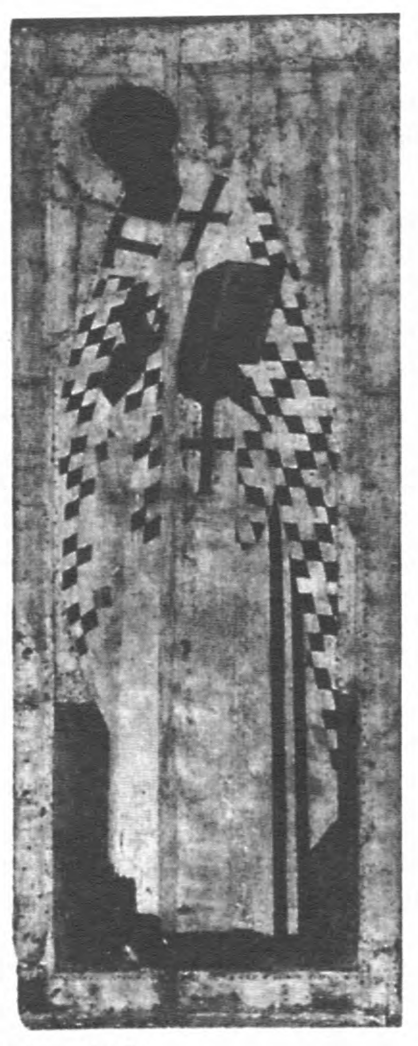
Pero ¡qué extraño!, semejantes «ignorancias» del dibujo, aunque deberían provocar el disgusto de cualquier espectador atento a un error tan clamoroso, no provocan en él sentimiento alguno de aflicción, es más, son asumidas como una necesidad, incluso se experimenta placer en ellas. Y no sólo eso: siempre que es posible exponer uno junto al otro varios iconos realizados según un patrón iconográfico semejante[2] y parecida maestría, se advierte con absoluta claridad la indiscutible superioridad pictórica de aquel en el que son mayores las transgresiones de las reglas de perspectiva; a su lado, los iconos cuyo dibujo es más «correcto» parecen fríos, faltos de vida, privados de su relación con la realidad que representan. Los iconos que resultan más creativos desde el punto de vista de la percepción artística suelen contener siempre algún «error» de perspectiva. Por el contrario, aquellos otros que mejor satisfacen las reglas de los manuales de perspectiva resultan inanimados y aburridos. Si nos permitimos dejar de lado por un momento las exigencias formales de la geometría, la intuición artística nos obligará a reconocer la *superioridad* de aquellos iconos que la violentan.

Llegados a este punto, podría tal vez imaginarse que aque-

llo que atrae *no* es el modo de representación en sí mismo, sino la inocencia y el primitivismo de un arte que, como si fuera el de un niño, descuida la gramática pictórica. De hecho, es cierto que algunos aficionados a la pintura consideran los iconos como un encantador asunto de niños. Sin embargo, es significativo que los iconos que acometen violaciones perspectivas más considerables son precisamente los que pertenecen a los grandes maestros, mientras que aquellos que más respetan estas mismas reglas son, por lo general, maestros de segunda, y hasta de tercera fila, lo que invita a sospechar *si la ingenuidad no será, en realidad, de quien se la atribuye*. Por otro lado, semejantes violaciones de las leyes de la perspectiva son tan comunes e insistentes, diríamos que tan sistemáticas, que surge inevitablemente la sospecha de que tal vez *no* sean casuales y, en consecuencia, que los iconos reflejen la realidad de acuerdo con un sistema *especial* de representación y percepción que les es propio.

En el momento en que nace en el espectador esta idea, también surge, y empieza a fortalecerse progresivamente, la firme convicción de que estas infracciones de las leyes de la perspectiva responden a la aplicación de un procedimiento *consciente* del arte de pintar los iconos[3] y que, buenos o malos, son actos premeditados y reflexivos.

La impresión de que dichas transgresiones son intencionadas se refuerza al comprobar que estos singulares ángulos de representación son *enfatizados* a través del empleo de unos colores (o como dicen los maestros de iconos, «raskrishka»[4]) que son igualmente particulares: gracias a ellos, las especificidades del dibujo, lejos de pasar *desapercibidas* para la conciencia, empleando colores neutros en los lugares adecuados, o suavizándolos por el efecto cromático general, sucede precisamente al contrario: las alteraciones de la perspectiva desafían al espectador, casi como un grito proyectado sobre un fondo de vivos colores. Del mismo modo, los planos menores de los edificios[5] no sólo no se ocultan en la sombra, sino que reciben colores intensos que son, por otro lado, totalmente diferentes a los de los planos de sus fachadas. En estos casos, el objeto del primer plano que se ha destacado ya por diversos medios –el Evangelio– **[1]** subraya ahora su presencia



1. Anónimo, *San Nicolás*, iconostasis de la iglesia de la Trinidad, Lavra de Sergiev Posad.

hasta convertirse en el centro pictórico del icono, y el lomo, pintado normalmente con cinabrio[6], lo convierte en su punto más luminoso, marcando ostensiblemente sus planos secundarios.

Éstos son los medios empleados de enfatización. Hasta tal punto son conscientes dichas prácticas que contradicen la coloración normal de estos objetos, de tal modo que es imposible ex-

plicarlas atendiendo a una supuesta imitación naturalista de la realidad. Los Evangelios no solían tener los lomos de color rojo, como tampoco se pintaban de colores diferentes la fachada y paredes de un mismo edificio. Resulta imposible entender el particular cromatismo de los iconos si no es como una prueba más de la voluntad de destacar la presencia de los planos menores, al objeto de subrayar su no-subordinación a las reglas del escorzo en la forma en que las plantea la perspectiva lineal.

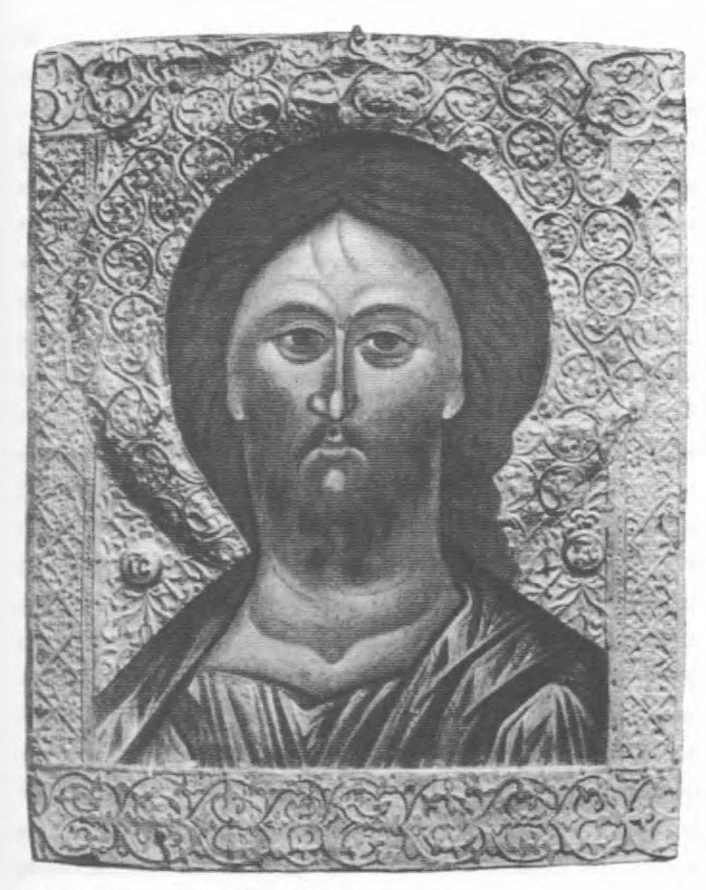
II

Conocemos habitualmente este conjunto de prácticas con el término general de *perspectiva invertida* o *conversa*, y a veces con los de *perspectiva distorsionada* o *falsa*. Pero la perspectiva invertida no agota la diversidad de las particularidades de la utilización del dibujo y el claroscuro en los iconos. Una de las prácticas de la perspectiva invertida más difundida es la representación de *centros múltiples*: el dibujo se comporta en estos casos como si el ojo cambiara de posición para observar distintas partes de un mismo objeto. Algunas zonas de los edificios[7] se dibujan respetando las leyes de la perspectiva lineal, pero cada una es contemplada desde su particular punto de vista, es decir, con su «particular» punto de fuga; y a veces hasta con su propio horizonte, sometidas las partes restantes a las reglas de la perspectiva invertida. Esta complicada elaboración de los ángulos de representación no sólo se da en las arquitecturas[8], también la encontramos en las imágenes de los santos, aunque aquí no con la misma insistencia, sino de forma más discreta y moderada, lo que hace que suelan pasar por «faltas» del dibujo. En otras ocasiones, sin embargo, las reglas escolares de la perspectiva son desafiadas con tanta fuerza y valentía, se subraya de tal modo la transgresión perpetuada, que el icono revela a la intuición del gusto artístico tanto sobre su naturaleza y sus valores pictóricos que no queda ninguna duda: aquellos detalles del dibujo «incorrectos», y contradictorios entre sí, representan en realidad un complejo *cálculo* artístico, al que tal vez podría tildarse de osado, pero no ciertamente de ingenuo.

¿Qué decir por ejemplo del icono del Salvador Todopoderoso de la sacristía del Monasterio de la Trinidad y San Sergio[9] **[2]**[10], cuya cabeza gira ligeramente hacia la derecha mientras que el propio lado derecho representa una parte del izquierdo y, al mismo tiempo, el escorzo del costado izquierdo de la nariz es menor que el derecho, etc.? Es tan obvio que la nariz está girada hacia la derecha, mientras que la superficie de las sienes y su frente están desplegadas sobre el plano, que no habría dificultad en tachar este icono de defectuoso, de no ser porque, a pesar de estas supuestas «incorrecciones», conserva una maravillosa expresividad y plenitud. Tomaremos completa conciencia de ello si contemplamos ahora un segundo icono[11], éste en la sacristía del Monasterio de Trinidad y San Sergio, similar al anterior por su dibujo, su técnica, tamaño, colores y tema, pero realizado sin apenas renunciar a las normas de la perspectiva y, por tanto, mucho más correcto desde criterios escolares. En comparación con el primero, este último parece falto de contenido y de expresividad, plano y como desprovisto de vida, de manera que, a pesar de su asombrosa similitud, no cabe la menor duda de que las mencionadas desviaciones de las normas de la perspectiva, lejos de constituir la debilidad del pintor de iconos, son en realidad su *fuerza*, aquello que hace que nuestro primer ejemplo sea inconmensurablemente superior al segundo, el «incorrecto» superior al «correcto».

Si pasamos ahora al claroscuro, también en este punto encontramos en los iconos una peculiar distribución de sombras que subraya y destaca la incongruencia entre el icono y la representación de la realidad tal y como lo requeriría una pintura naturalista. La ausencia de un determinado foco de luz, el carácter contradictorio de la iluminación entre distintas partes de un mismo icono, el esfuerzo por destacar aquellas masas que hubieran debido permanecer oscurecidas; ninguna de estas cosas son casualidades, tampoco se trata de los errores de un maestro primitivo sino, por el contrario, de cálculos formales que arrojan el máximo de plasticidad artística.

A esta lista de medios de representación propios de la pintura de iconos hay que añadir lo que se conoce como «razdel-



2. **Anónimo, *Cristo Pantócrator*, Museo del Lavra de Sergiev Posad.**

ka»[12], es decir, aquellas líneas que se realizan en *otro* color diferente al del icono en que aplican, en la mayoría de los casos, los reflejos metálicos y brillantes que se realizan con «assistka»[13] de oro o, menos frecuentemente, de plata o de dorado[14]. En nuestra opinión, al subrayar el *color* de las líneas del «razdelka», el pintor de iconos está llamando la atención conscientemente sobre ellas, aunque no se correspondan con ningún objeto físicamente visible, es decir, con ningún sistema de líneas –como el de las ropas o los asientos–, constituyendo sólo un sistema de líneas potenciales, líneas estructurales análogas a las líneas de fuerza de un cam-

po eléctrico o magnético, a los sistemas de curvas equipotenciales o isotérmicas u otras curvas similares. Las líneas de «razdelka» revelan, con mayor fuerza que sus líneas visibles, el esquema metafísico del objeto en cuestión, su dinámica. Sin embargo, por sí solas son completamente invisibles y al trazarse sobre el icono establecen, de acuerdo con la idea del pintor, un conjunto de objetivos que se presentan al ojo como aquellas líneas que éste debería seguir en su contemplación. Estas líneas ofrecen a la conciencia un esquema para la reconstrucción del objeto contemplado, y si buscáramos sus bases físicas se trataría de líneas de fuerza, en otras palabras, de líneas de tensión: no son pliegues creados por la presión, pues no se trata todavía de pliegues sino sólo de pliegues posibles o en potencia, como aquellas líneas por las que pasarían los pliegues de haberse formado. Trazadas sobre un plano secundario, las líneas de separación revelan a la conciencia el carácter constructivo de los planos y, en consecuencia, al no limitarnos a la contemplación pasiva de dichos planos, contribuyen a comprender su relación funcional con el todo, suministrándonos lo necesario para advertir con claridad que semejantes ángulos de representación no se someten a las exigencias de la perspectiva lineal.

No vamos a referirnos a otros procedimientos secundarios con los que el pintor de iconos subraya el carácter consciente de sus transgresiones y la imposibilidad de ser juzgados con las leyes de la perspectiva lineal. Mencionaremos tan sólo el *contorneado* del dibujo, con el cual insiste de forma extraordinaria en sus particularidades, la «ozivka»[15], el «dvizok»[16], la «probelka»[17] y la «otmetka»[18] con las que se resaltan los volúmenes, acentuando con ello todas aquellas irregularidades que deberían pasar desapercibidas, etc. Suponemos, sin embargo, que lo dicho es suficiente para recordar a quien haya contemplado alguna vez un icono todo un conjunto de impresiones que demuestran que estas divergencias de las leyes de la perspectiva *no son casuales* y, lo que es más importante, lo estéticamente fructífero de semejantes violaciones.

III

Una vez terminado este recordatorio, se ofrece ante nosotros la cuestión de su sentido y legitimidad. En otras palabras, nos encontramos ante la cuestión misma de los límites del uso y el sentido de la perspectiva. ¿Representa la perspectiva, en efecto, como pretenden sus partidarios, la naturaleza de las cosas?; y por tanto, ¿debe siempre y en todas partes ser considerada como premisa incondicional de la verosimilitud artística? ¿O se trata, tal vez, únicamente de un esquema, de uno entre otros esquemas posibles de representación, el cual, lejos de corresponder a la percepción real del mundo, fuera tan sólo *una* de las posibles interpretaciones, característica de una experiencia y una forma de comprender el mundo absolutamente determinada? E incluso ¿es la perspectiva, la imagen perspectiva del mundo, la interpretación perspectiva del mundo, una imagen natural surgida de su esencia? Es decir, ¿se trata de la verdadera *palabra del mundo*? ¿O acaso es tan sólo una ortografía especial, una de las muchas construcciones posibles, una característica propia sólo de quienes la crearon, del siglo y de la concepción del mundo de sus inventores, a través de la cual se expresa un estilo determinado, no excluyendo por tanto la existencia de otras ortografías distintas, de otros sistemas de transcripción pertenecientes a la forma y al estilo en que otros siglos comprendieron la vida? Y además, ¿no estarían dichas «transcripciones» más cerca de la esencia de lo representado, de tal modo que transgredir las leyes de la perspectiva no obstaculizaría la verdad artística más de lo que las faltas gramaticales puedan entorpecer en los escritos de un santo la experiencia vital que se narra? Para contestar a nuestra pregunta, ofreceremos, en primer lugar, una nota *histórica*; en concreto, trataremos de entender hasta qué punto, en realidad, la representación y la perspectiva son inseparables la una de la otra.

Los bajorrelieves babilonios y egipcios no muestran signos de perspectiva, como tampoco de aquello que en propiedad llamamos perspectiva invertida; sin embargo, la existencia en sus representaciones de centros múltiples es, como se sabe, de carácter común y *canónico* en el arte egipcio: todos recuerdan en los relie-

ves y pinturas egipcias las posturas de perfil de rostros y pies cuando los hombros y el pecho miran de frente. Pero, en cualquier caso, carecen de perspectiva lineal[19]. Mientras tanto, la asombrosa verosimilitud de las esculturas egipcias de retrato y de género demuestran la enorme capacidad de observación de sus pintores, y, si es cierto que las reglas de la perspectiva forman parte esencial de la verdad del mundo, tal y como lo reiteran sus partidarios, se haría entonces inexplicable la razón por la cual el ojo ejercitado del maestro egipcio no haya advertido la existencia de la perspectiva, es decir, cómo es posible que no haya podido notarla. Por otro lado, el famoso historiador de las matemáticas Moritz Cantor ha demostrado que los egipcios ya estaban en posesión de los presupuestos geométricos de la representación en perspectiva. Entre otras cosas, conocían la proporción geométrica y habían avanzado lo suficiente en esta dirección como para aplicar, allí donde era necesario, la escala aumentada o reducida: «Por ello es difícil evitar el asombro ante el hecho de que los egipcios no dieran el paso siguiente y descubrieran la perspectiva. Como es sabido, en la pintura egipcia no hay ni rastro de ella y, aunque se pueden admitir razones religiosas u otras para ello, parece evidente que los egipcios no llegaron a la conclusión geométrica de concebir una pared pintada como si se tratara de un plano interpuesto entre el ojo que mira y el objeto representado, uniendo con líneas los puntos de intersección de este plano con los rayos que se dirigen hacia el objeto»[20].

Esta observación accidental de Moritz Cantor sobre los fundamentos *religiosos* de la ignorancia de la perspectiva en las imágenes egipcias es digna de atención. En efecto, el arte milenario de los egipcios adquirió un estricto carácter canónico, plasmado en indiscutibles fórmulas hieráticas que, quizás debido a su significado interno, no están muy lejos de las inscripciones jeroglíficas, lo mismo que las inscripciones no parecen haberse separado de un significado metafísico. Por supuesto que el arte egipcio no necesitaba de la innovación, de modo que fue volviéndose cada vez más sobre sí mismo. Incluso si hubieran sido advertidas, las relaciones perspectivas no podían ser admitidas en el círculo ensimismado del canon del arte egipcio. La ausencia de perspec-

tiva lineal entre los egipcios, al igual que entre los chinos (aunque con un sentido diferente), más que una infantil inexperiencia lo que demuestra es la madurez, casi excesiva o senil, de su arte: su *liberación* de la perspectiva como renuncia al principio de su poder –característica, como veremos, del subjetivismo y el ilusionismo– *en favor de la objetividad religiosa, y de un carácter metafísico supraindividual.* Cuando, por el contrario, se degradan el equilibrio religioso de la contemplación unitaria del mundo y la metafísica sagrada del espíritu común del pueblo, fragmentándose por las consideraciones personales de un individuo *singular*, a quien corresponde un punto de vista *singular* y, además, un punto de vista singular en *este* preciso instante, surge entonces la perspectiva como característica de una conciencia aislada. Esto no empieza a aparecer en el arte puro, cuya esencia es siempre más o menos metafísica, sino en las artes *aplicadas* a la manera de un momento de decorativismo que tiene como objetivo *no la verdad de la existencia, sino la verosimilitud de la apariencia.*

Notemos que fue precisamente a Anaxágoras –el mismo Anaxágoras que intentara convertir en piedras incandescentes aquellas deidades por excelencia vivas, el Sol y la Luna, para sustituir la divina creación del mundo por el vórtice del que surgieron los astros– a quien atribuye Vitruvio la invención de la perspectiva cuando habla de la llamada por los antiguos *scaenografia*, es decir, de la pintura de decorados teatrales. Según relata Vitruvio[21], Anaxágoras y Demócrito decidieron estudiar científicamente la pintura de decorados alrededor del año 470 a. C., cuando Esquilo ya escenificaba en Atenas sus tragedias y el famoso Agafarco le hacía los decorados, acerca de los cuales había escrito incluso un tratado, el *Commentarius*.

La cuestión que se plantearon conocer era cómo debían ser trazadas las líneas sobre un plano para que, adoptando un punto central determinado, los rayos que se dirigen hacia aquél correspondan con los rayos salientes del ojo de alguien que ocupe el mismo lugar de los puntos correspondientes de un edificio, de tal modo que la imagen que proyecte el objeto sobre la retina, hablando en nuestros términos, coincida plenamente con la imagen del decorado que representa dicho objeto.

IV

Así pues, la perspectiva *no* surgió dentro del arte puro y, de acuerdo con su objetivo original, no expresa la percepción viva y artística de la realidad, sino que fue inventada dentro de la esfera del arte aplicado y, más concretamente, en el contexto de la técnica teatral que somete la pintura a *sus propios* fines. ¿Se corresponde esta finalidad con los objetivos de la pintura pura? Esta cuestión *no precisa respuesta.* Y es que el objetivo de la pintura *no* es duplicar la realidad, sino ofrecer una comprensión más profunda de su arquitectura, de su material y su sentido; y la concepción de este sentido, de este material de la realidad, de su arquitectura, sólo se hace posible en la contemplación del pintor a través del *contacto vivo* con la realidad, compenetrándose con ella, sintiéndola. Por el contrario, el decorado teatral pretende, en la medida de lo posible, *reemplazar* la realidad por la apariencia. En esta apariencia lo estético es la conexión interna de sus elementos, pero no la manifestación simbólica de un prototipo a través de una imagen realizada con los medios de la técnica artística. El decorado es un *engaño*, aunque sea bello; la pintura pura en cambio es, o por lo menos pretende ser, en primer lugar, la *verdad* de la vida, sin sustituirla, señalándola tan sólo en su realidad más profunda. El decorado es como una tapadera que ocultara la luz de la existencia, mientras que la pintura pura es una ventana abierta a la realidad. Para las mentes racionales de Anaxágoras y Demócrito, las artes plásticas no podían ser símbolo de realidad, pero tampoco era necesario: como para cualquier «peredviznichestvo»[22] del pensamiento –si se nos permite convertir en categoría histórica este pequeño fenómeno de la vida rusa–, al que se pedía conocer no la verdad de la vida, que permite el acceso al conocimiento profundo, sino el pragmatismo del parecido externo, útil para desenvolverse en las acciones vitales más inmediatas; no las bases creativas de la vida, sino las imitaciones de la superficie vital. *Con anterioridad*, el escenario griego sólo se decoraba con «pinturas y telas»[23], pero ahora empezaba a sentirse la necesidad de la *ilusión*. De este modo, supongamos que el espectador o el pintor de decorados se encontrara encadenado a la butaca del teatro,

como el cautivo de la cueva platónica, imposibilitado para tener un acceso directo e inmediato a la realidad, como si una barrera de cristal le separara de la escena, existiendo sólo un ojo inmóvil y observante, incapaz por tanto de penetrar en la esencia misma de la vida y, lo que es más importante, con la voluntad paralizada, ya que en la esencia del teatro está la exigencia de mirar al escenario sin voluntad, como hacia algo que «no es verdad», que «no es realidad», hacia un engaño vacío. Estos primeros teóricos de la perspectiva nos ofrecen entonces las normas del perpetuo engaño del espectador teatral. Anaxágoras y Demócrito sustituyen al hombre vivo por el espectador envenenado con *curare*[24], aclarando así las reglas del engaño que sufre este tipo de espectador. No es necesario impugnarlo; por el momento, aceptaremos que para la ilusión óptica de nuestro enfermo, privado de la vida común con los demás seres humanos, semejante práctica de la representación perspectiva tiene un sentido.

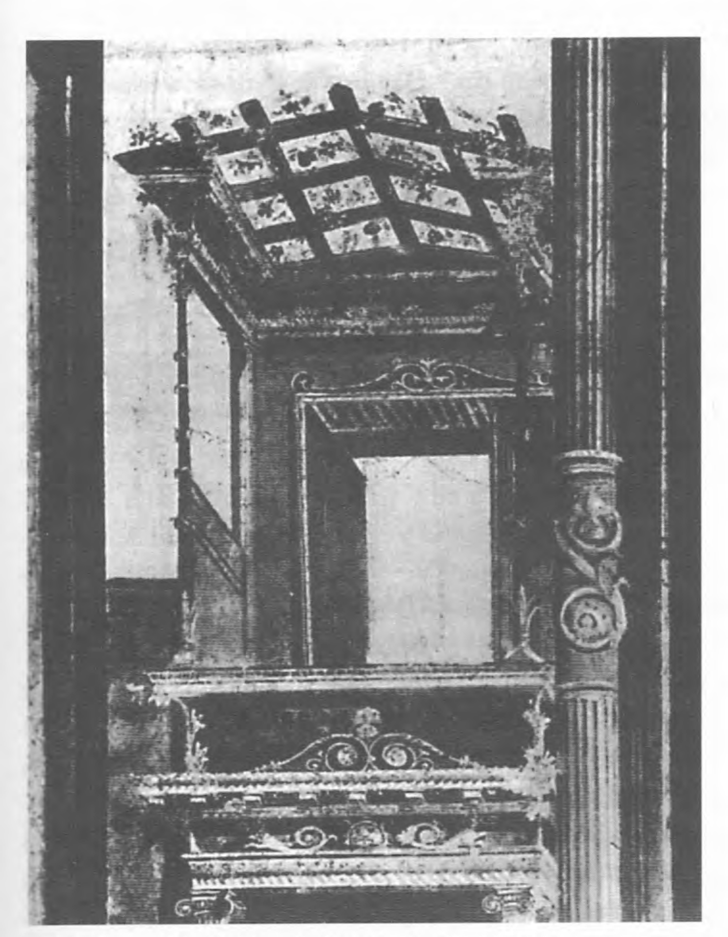
En consecuencia, daremos por demostrado que, al menos en la Grecia del siglo V a. C., *era* conocida la perspectiva, por lo que si *aun así* dejó de ser empleada, *no* fue obviamente porque se ignoraran sus principios, sino por otras razones más profundas, consecuencia de las *exigencias más elevadas del arte puro*. Además, sería muy improbable, y extraño, tanto en su desarrollo matemático como en el alto grado de observación geométrica que lograra el ejercitado ojo de los antiguos, que no hubieran dejado de advertir la naturaleza perspectiva de la imagen del mundo –supuestamente propia de la visión normal– o que no hubieran podido deducir las consecuencias de los teoremas elementales de geometría; resulta difícil cuestionar, por tanto, que en realidad los pintores de la antigüedad dejaban de aplicar las reglas de la perspectiva sencillamente porque *no querían* emplearlas, porque las consideraban *superfluas* y antiartísticas.

V

En efecto, *Ptolomeo*, en su *Geografía*[25] del siglo II a. C., aborda la teoría cartográfica de la proyección de una esfera sobre un

plano, y en el *Planisferio* discute diversos modos de proyección, primordialmente la proyección desde el polo sobre el plano ecuatorial, es decir, aquella proyección que en 1613 Aiguillion llamara *stereográfica*[26]; además de solucionar otros difíciles problemas de proyección[27]. ¿Cabe imaginar que en este panorama intelectual se ignoraran los sencillos métodos de la perspectiva? Ciertamente, siempre que *no* se trate de arte puro sino de ilusiones decorativas, bien de las aplicadas a la ampliación engañosa del espacio del escenario teatral, bien a la destrucción del plano de la pared de una casa, nos topamos con la perspectiva lineal y con sus ya comentados objetivos.

Lo observamos en especial en aquellos casos donde la vida, alejada de sus orígenes, fluye por las aguas poco profundas del epicureísmo fácil, por la atmósfera frívola del espíritu burgués de aquellos hombrecillos griegos –*graeculorum*, como les llamaban los romanos– privados de la profundidad nouménica del genio griego, de aquellos que no llegaron a tiempo de asistir al majestuoso despliegue del pensamiento político-moral de alcance universal del pueblo romano. Nos referimos aquí a las pinturas ligeras y vacías de las casas de Pompeya, a las decoraciones murales arquitectónicas de las villas pompeyanas[28] **[3]**. Traído a Roma principalmente desde Alejandría y otros centros de la cultura helénica durante los siglos I y II d. C., este barroco del mundo antiguo se ocupaba de las tareas puramente ilusionistas y buscaba precisamente *engañar* al espectador presuponiendo un estado más o menos inmóvil. Este tipo de pinturas, de arquitecturas y paisajes podrían parecer tal vez irrealizables y absurdas[29], sin embargo pretenden engañar, parece que bromearan con el espectador. Algunos detalles se recrean con tal naturalismo que el espectador, sólo palpando, podría descubrir que se enfrenta a un engaño óptico, una impresión que reforzaba el uso magistral del claroscuro creado en función de las fuentes de luz –ventanas, aperturas cenitales o puertas– que iluminaban la estancia[30]. Es digno de atención que desde este paisaje ilusorio se tiendan hilos que conecten nuevamente con la arquitectura del *escenario* grecorromano[31]. La raíz de la perspectiva se halla en el teatro no sólo por la razón histórico-técnica de que fue el *teatro* el primero en necesitar de la perspec-



3. **Pintura mural, Casa de los Vetti, Pompeya.**

tiva, sino también por un impulso más profundo: la teatralidad misma de la representación perspectiva del mundo. Precisamente aquí radica la percepción festiva del mundo, privada de la sensación de la realidad y de la conciencia de responsabilidad que concibe la vida como un espectáculo, y nunca como una acción. Por este motivo, volviendo a Pompeya, es difícil encontrar obras de arte puro en estas pinturas. En efecto, a pesar de su virtuosismo técnico, semejantes decoraciones domésticas no hacen olvidar a los historiadores del arte que nos encontramos sólo ante «obras de virtuosos artesanos y no de verdaderos pintores inspirados»[32].

Ocurre lo mismo con los paisajes de las pinturas de género, pintados «siempre de manera aproximada», esbozados rápida y virtuosamente. «Cabe preguntarse si los famosos fondos de las pinturas clásicas estuvieron pintados de esta manera.»[33] Estos monumentos «padecen del carácter aproximado en las soluciones de problemas perspectivos a los que los pintores se acercaban exclusivamente por el camino de la experimentación», dice Benois. Sin embargo, la cuestión es importante: ¿significa esto que las leyes de la perspectiva eran en efecto desconocidas entre los antiguos? «¿No asistimos actualmente –se pregunta Benois– al mismo eclipse de la perspectiva como ciencia? No se encuentra lejos el momento en que nosotros mismos también llegaremos a una situación análoga a la de la ignorancia *bizantina*, dejando igualmente atrás la incapacidad y el carácter aproximado de la pintura tardoclásica. Partiendo de este hecho, ¿sería posible cuestionar que la generación precedente de pintores hubiera tenido conocimiento de las leyes de la perspectiva...?»[34]

Ciertamente se puede apreciar, en este uso impreciso de la perspectiva, los comienzos de aquel derrumbamiento que se iniciara en el Medievo oriental y occidental. Pienso, sin embargo, que estas inexactitudes de la perspectiva son un compromiso entre los fines propiamente decorativos de la pintura ilusionista y los fines sintéticos de la pintura pura. Y es que no se puede olvidar que una casa habitada, aunque no estuviera destinada para trabajar, no es sin embargo un teatro, y que el habitante de la casa no está encadenado a su sitio, ni está tan limitado en su vida como el espectador teatral. Si la pintura mural de la casa de los Vetti fuera sometida rigurosamente a las reglas de la perspectiva, considerando que pretendiera engañar y jugar con el espectador, *sólo* lo lograría suponiendo la inmovilidad de un espectador, el cual debería permanecer en un lugar rigurosamente determinado de la habitación. Mientras tanto, cualquier movimiento suyo y, más aún, cualquier cambio de posición, provocaría en él la desagradable sensación del engaño fallido o del truco que ha sido puesto en evidencia. Precisamente para evitar estas graves violaciones de la ilusión, el decorador rehúsa establecer un punto de vista *concreto* y ofrece, por el contrario, una especie de perspectiva sintética,

algo así como una solución *aproximada* para cada uno de los puntos de vista concretos, la cual se extiende sin embargo por *todo* el espacio de la estancia: en términos metafóricos diríamos que recurre al modo temperado, como en un instrumento de teclado, el cual es suficiente dentro de los límites de la precisión pactada. En otras palabras, renuncia al arte de las similitudes y se embarca, aun en un grado insignificante, en el camino de la representación sintética del mundo, es decir, de decorador se convierte un poco en artista. Pero, repetimos, puede verse en él a un pintor *no* porque se someta en parte (o en su mayor parte) a las leyes de la perspectiva, sino porque y en tanto que se aleja de ellas.

VI

A partir del siglo IV d. C. el ilusionismo se descompuso y la espacialidad perspectiva desapareció de la pintura: se revela entonces un evidente rechazo de sus reglas, la falta de atención a las correlaciones proporcionales entre objetos concretos, e incluso a veces entre las mismas partes. Semejante destrucción de la pintura tardoclásica, esencialmente perspectiva, transcurre con asombrosa rapidez y se ahonda siglo tras siglo hasta alcanzar el alto Renacimiento. Los maestros medievales «no tenían idea alguna sobre la convergencia de las líneas en un punto o sobre el significado del horizonte. Parece que los pintores romanos y bizantinos tardíos jamás hubieran visto un edificio real, sino que hubieran tratado con los planos recortados de un juguete. Igual de indiferentes se muestran con las proporciones, acentuándose con el paso del tiempo. No existe relación alguna entre la estatura de sus figuras y los edificios que las acogen. A ello hay que añadir que, con el paso del tiempo, se percibe incluso en los detalles un creciente alejamiento de la realidad. Todavía se pueden establecer algunos paralelos entre arquitecturas reales y arquitecturas pintadas en las obras de los siglos VI, VII, e incluso de los siglos X y XI, pero de ahí en adelante se consolida en el arte bizantino aquel extraño tipo de "pintura de edificios" en la que todo es arbitrario y condicional»[35].

Hemos tomado prestada esta caracterización de la pintura medieval de la *Historia de la pintura* de A. Benois por la única razón de que teníamos este libro a mano. En las lamentaciones de Benois no se tarda en escuchar un tono de desprecio hacia el arte medieval, que hace ya tiempo que resulta cansino, en especial por lo que se refiere al «desconocimiento» de la perspectiva del que se habla en cualquier libro de historia del arte, llamando la atención, como se ha hecho costumbre, sobre las casas «de tres frentes» propias de un dibujo infantil, del carácter «arbitrario» de los colores, la divergencia de las líneas paralelas hacia el horizonte, la falta de proporción y, en general, de toda forma de ignorancia perspectiva y espacial. Para completar esta caracterización del Medievo, añadamos que en Occidente, desde el mismo punto de vista, el estado de las cosas tampoco fue mejor, sino mucho peor: «Si enfrentamos la Europa occidental del siglo X con lo que ocurría contemporáneamente en Bizancio, este último parecerá el apogeo del refinamiento artístico y del esplendor técnico»[36]. Con esta forma de mirar a Bizancio, la conclusión que proclama (ya sea por parte de Benois o de cualquier otro, hasta tal punto nos tienen hartos las interminables repeticiones de los historiadores de la cultura sobre las «tinieblas» de la Edad Media) viene por añadidura:

> La historia de la pintura bizantina, con todas sus oscilaciones y auges temporales, es la historia de la decadencia, de la vuelta al estado salvaje, de una muerte paulatina. Las imágenes bizantinas se alejan cada vez más de la vida, su técnica se vuelve más y más servil en su carácter tradicional y artesano[37].

Comenzando por la época del Renacimiento, y llegando casi hasta nuestros días, el esquema de la historia del arte y de la historia de la ilustración en general, como se sabe, es invariablemente el mismo, y con ello tremendamente sencillo. En su base está la fe ciega en que la civilización burguesa de la segunda mitad del siglo XIX –identificada con la orientación kantiana, aunque no arranque directamente de él mismo– tiene un valor in-

condicional, completamente acabado y, por decirlo así, canonizado, el cual se eleva hasta una esfera metafísica. Es verdad que si es posible hablar en algún lugar de superestructuras ideológicas por encima de las formas económicas de la vida, es precisamente en el terreno de los historiadores de la cultura del siglo XIX, quienes han creído ciegamente en el carácter absoluto de lo pequeñoburgués y han juzgado la historia mundial de acuerdo con el grado de aproximación de sus manifestaciones a las de la segunda mitad del XIX. Lo mismo ocurre con la historia del arte: todo lo que se asemeja al arte de este tiempo, o se acerca a él, se reconoce como positivo, mientras que el resto es considerado decadente, ignorante o salvaje. Con esta valoración se comprenden los apasionados obsequios que a menudo escapan por boca de respetables historiadores: «muy actual», se dice, «no se hubiera hecho mejor ni en nuestro tiempo», mencionando por lo común algún año próximo a la época del historiador en cuestión. En efecto, para ellos, que han creído en la modernidad, es asimismo inevitable la confianza plena en sus contemporáneos, de la misma manera que los provincianos en cuestiones de ciencia pueden estar profundamente convencidos de que este o aquel libro «se reconoce» como la «verdad última» de la ciencia (como si existiera algún tipo de concilio universal para la formulación de dogmas científicos). Se hace entonces comprensible que el arte antiguo, que pasa del arcaísmo sagrado con la mediación de lo bello a lo sensual y, por último, a lo ilusorio, les parezca a esos historiadores que se encuentra en *vías de desarrollo*. La Edad Media, que marca un corte abrupto con los fines del ilusionismo y hace de su objetivo no la fabricación de simulacros, sino de símbolos de la realidad, se les antoja decadente. Y en consecuencia el arte de la Edad Moderna, que comenzó con el Renacimiento y que pronto, por un silencioso intercambio de guiños, por alguna corriente de acuerdo mutuo, ha decidido reemplazar la creación simbólica por la construcción de simulacros, es el mismo arte que, a través de una amplia vía, marcó el camino hasta el siglo XIX, el cual, por lo tanto, los historiadores ven inmerso en un proceso de indiscutible perfeccionamiento. «¿Cómo puede ser malo aquello que por su incuestionable lógica interna ha llegado hasta vosotros, hasta mí?»

En esto consiste el verdadero pensamiento de nuestros historiadores, expresado sin tapujos. Y no les falta razón cuando reconocen un vínculo directo, no sólo histórico-externo, sino incluso interno y lógico, una relación trascendental entre las condiciones de la época del Renacimiento y la concepción de la vida del pasado más reciente, al igual que es profundamente acertada su impresión de que existe una incompatibilidad absoluta entre las premisas medievales y aquella visión del mundo que acabamos de describir. Resumiendo lo dicho sobre el arte medieval desde un punto de vista formal, podríamos reducirlo al siguiente reproche: «No hay comprensión del espacio». Lo que en términos más generales significa que no hay una unidad espacial, un esquema del espacio euclidiano-kantiano, y concretamente en el caso de la pintura, que faltan la perspectiva lineal y la proporcionalidad; o hablando con mayor precisión, la perspectiva sola, ya que la proporcionalidad es tan sólo una de sus particularidades.

Con esto se supone (y lo que es más peligroso, se supone de forma inconsciente), o se da como perfectamente demostrado por alguien o en alguna parte, que en la naturaleza no existe forma real alguna –como forma viviente encerrada en su pequeño mundo– puesto que en general no existen realidades que contengan *en sí* su propio centro y que estén sometidas así a *sus propias* leyes. En consecuencia, se supone que todo lo visible e inteligible es tan sólo el material con el que rellenar una especie de esquema general estructurante que viene aplicado desde el exterior (haciendo las veces el espacio euclidiano-kantiano) y que, por tanto, todas las formas de la naturaleza son, en esencia, sólo formas aparentes, superpuestas por el esquema del pensamiento científico a un material impersonal e indiferenciado; es decir, que, en esencia, son como fragmentos del trazado celular de la vida, nada más que eso. Por último, la primera premisa en un orden lógico es la de un espacio cualitativamente homogéneo, infinito e ilimitado, es decir, indiferenciado y amorfo. No es difícil comprobar que semejantes premisas niegan de raíz tanto la naturaleza como el hombre, a pesar de que se correspondan, por una burla de la historia, con los lemas del *naturalismo* y *humanismo*, en los

que se encuentra el origen de la proclamación formal de los derechos del hombre y de la naturaleza.

No es éste el lugar para establecer, ni siquiera aclarar, la relación entre las dulces raíces renacentistas y los amargos frutos kantianos. Es sabido que el kantianismo representa, por su *pathos*, el desarrollo de la visión humanitario-naturalista de la vida del Renacimiento, mientras que por su alcance y trascendencia representa la autoconciencia de aquel eón histórico denominado «nueva Ilustración europea» que presumía hasta hace poco (no sin razón) de su soberanía de hecho. Pero en los tiempos contemporáneos hemos ido aprendiendo que el carácter definitivo de esta ilustración es *ilusorio*, y hemos conocido tanto científica y filosófica como histórica y, en especial, artísticamente que aquellos espantapájaros con los que hemos sido ahuyentados de la Edad Media son en realidad ficciones fabricadas por los propios historiadores, y que por el Medievo fluye sustancioso y rico el río de la verdadera cultura, con *su* ciencia, con *su* arte, *con su* régimen estatal y, en general, con todo lo que pertenece a una cultura, pero precisamente *con aquello que le es propio*, y que es próximo además al espíritu auténtico de la antigüedad. Las premisas que la visión del mundo de la Edad Moderna considera incuestionables, hoy, como en la antigüedad –sí, ¡como en la antigüedad!–, no sólo son cuestionables, sino que se rechazan por su falta de conciencia y también por la esencia misma de su voluntad. El *pathos* del hombre nuevo reside en desprenderse de toda realidad para que el «yo quiero» asuma poder legislativo sobre una existencia nuevamente construida, fantasmagórica, aunque ésta se encuentre encerrada en un esquema gráfico. El *pathos* del hombre antiguo, en cambio, como el del hombre medieval, es la aceptación, el reconocimiento agradecido y la afirmación de cualquier realidad como un bien, ya que el ser es el bien, y el bien el ser. El *pathos* del hombre medieval radica en la afirmación de la realidad dentro y fuera de sí, es decir, en la objetividad. El ilusionismo es característico del subjetivismo del hombre moderno. Y al contrario, no hay nada tan alejado de la voluntad y de las ideas del hombre medieval –cuyas raíces se encuentran en la antigüedad– como la creación de simulacros y la vida entre simulacros. Para el

hombre moderno –tomemos su sincera confesión por boca de la escuela de Marburgo–, la realidad existe solamente en la medida en que la ciencia *condesciende* a dejarla existir, entregando su permiso en la forma de un esquema imaginario, el cual se presenta como la solución de un caso jurídico; y para que dicho fenómeno (la realidad) sea admisible, deberá ser considerado como perfectamente inscribible en el tejido predeterminado de la vida. La patente de realidad sólo puede ser legitimada en la cancillería de Hermann Cohen, sin cuya firma no puede ser sellada.

Lo que los filósofos de la escuela de Marburgo expresan abiertamente constituye la esencia del espíritu del Renacimiento, pero toda la historia de la Ilustración está inmersa en una lucha por estrangular la vida en un sistema de esquemas. Es digno de atención, y objeto de una profunda risa interior, que esta distorsión, esta perversión del modo natural de pensar y sentir del hombre, esta reeducación en el espíritu del nihilismo, se esfuerce el hombre moderno en presentarla como el retorno a la naturalidad y como la liberación de no sé qué cadenas que le hubieran sido impuestas, de tal modo que, raspando las escrituras de la historia del alma humana con la intención de borrarlas, penetre hasta agujerear el alma misma.

El hombre antiguo y medieval, en cambio, sabe que para *desear* hay que *ser*, ser una realidad, y estar entre las realidades en las que es necesario apoyarse: es profundamente realista, se mantiene firme en el suelo, al contrario que el hombre moderno que se guía sólo por sus apetitos y por la necesidad de encontrar los medios de realizarlos y darles satisfacción. De ahí que los presupuestos de una concepción realista de la vida hayan sido, y siempre serán, los siguientes: existen realidades, es decir, existen centros del ser, grumos de existencia sometidos a *sus propias* leyes, cada uno de los cuales tiene, por tanto, *su propia* forma. En consecuencia, nada de lo existente puede ser considerado como material indiferente y pasivo con el que rellenar luego esquemas, cualesquiera que éstos sean y, menos aún, el esquema del espacio euclidiano-kantiano. Las formas tienen que ser consideradas de acuerdo con *su propia* vida, ser representadas *a través de ellas mismas* según sean concebidas, y no de acuerdo con las disminucio-

nes de una perspectiva trazadas *a priori*. Por último, el espacio mismo no sólo no es un lugar homogéneo y desestructurado, un renglón vacío; él mismo es una realidad específica, organizado hasta la infinitud, diferenciado en cada lugar, provisto de una estructura y un orden internos.

VII

Por tanto, la presencia o ausencia de la perspectiva en la pintura de todo un periodo histórico no puede considerarse como una prueba de la posesión o ausencia de una habilidad por parte del artista. La explicación subyace mucho más profunda en las determinaciones de la voluntad originaria cuyo impulso creativo se dirige en una u otra dirección. Nuestra tesis –sobre la que tendremos que volver de nuevo– afirma que el motivo por el que hay periodos de la historia de la creación artística en los que no se aplica el uso de la perspectiva no se debe a que sus artistas figurativos «no supieran» cómo emplearla, sino más bien a que decidieron ignorarla. O, para ser más exactos, prefirieron utilizar *otro* principio de representación distinto del de la perspectiva; y si éste era su deseo es porque el genio de su época percibía y comprendía el mundo de tal manera que le era inmanente *esta práctica* de la representación. En cambio, aquellos otros periodos en los que se ha olvidado el sentido y el significado de una representación no perspectiva han sacrificado su sensibilidad hacia ella, ya que la completa transformación de la concepción de la vida conduce a una representación perspectiva del mundo. Tanto en lo uno como en lo otro existe una causalidad interna, su propia lógica forzosa, elemental en su esencia, y si tarda en manifestarse *no* se debe a la complejidad de su lógica, sino a la ambigua fluctuación del espíritu del tiempo entre dos autodefiniciones mutuamente excluyentes.

Al fin y al cabo, sólo existen dos experiencias posibles del mundo –la experiencia panhumana y la experiencia «científica», es decir kantiana–, como sólo hay dos actitudes frente a la vida –*la interior y la exterior*– y como sólo hay dos formas de cultura

–la contemplativa-creativa y la rapaz-mecánica–. Todo se reduce a la elección entre dos caminos: la nocturnidad medieval o el claro día de la cultura. Y a partir de aquí todo queda determinado como si estuviera ya escrito con irremediable causalidad. Pero estas fases de la cultura que se suceden en la historia están lejos de poder ser separadas una de la otra en un instante preciso, a causa de la indeterminación misma del estado del espíritu que se encuentra ya cansado en el momento previo, pero no se ha atrevido a pasar todavía al estado siguiente.

Sin adentrarnos ahora en el significado de la transgresión de la perspectiva –para, en adelante, cuando sea psicológicamente más convincente, volver a discutirla–, recordemos que en la pintura medieval las violaciones de la perspectiva no se manifiestan aleatoriamente por épocas –unas veces de ésta, otras de aquella manera–, sino que están sometidas a un sistema determinado: las paralelas *siempre* divergen hacia el horizonte, tanto más cuanto más necesario sea destacar el objeto que limitan. Si en las particularidades de los relieves egipcios, más que el fruto de la ignorancia, descubrimos un método artístico, ya que no se encuentran una ni dos veces, sino miles, decenas de miles de veces, siendo en consecuencia intencionadas, por la misma razón no podemos dejar también de reconocer un método en las particulares transgresiones del arte medieval. Además, psicológicamente, es imposible imaginar que durante siglos personas sólidas y profundas, los constructores de una determinada cultura, fueran incapaces de advertir un hecho tan elemental e indiscutible, y que proclama a gritos su presencia, como es la convergencia de las líneas hacia el horizonte.

Pero, por si esto fuera poco, he aquí otra prueba: los dibujos de los niños, en relación con la falta de perspectiva y, en concreto, con la perspectiva invertida, recuerdan vívidamente a los dibujos medievales a pesar de los esfuerzos de los profesores por inculcar en ellos las leyes de la perspectiva lineal. Tan sólo con la pérdida de la actitud espontánea hacia la vida, abandonan los niños la perspectiva invertida y se someten al esquema que les ha sido inculcado. Independientemente los unos de los otros, es así como actúan *todos* los niños. Lo que significa que no es una me-

ra casualidad y tampoco una invención del libre albedrío de una tendencia a lo bizantino, sino un método de representación surgido de las características de una percepción sintética del mundo. Al igual que el razonamiento de los niños no es un razonamiento deficiente, sino un *modo* singular de pensamiento[38] en el que cabe cualquier grado de perfección, incluida la genialidad, sería necesario reconocer que la perspectiva invertida en la representación del mundo, lejos de ser simplemente una errónea, mal entendida y poco estudiada perspectiva lineal, supone una manera particular de abarcar el mundo, la cual debe ser admitida como una práctica madura e independiente de representación. Tal vez pueda entonces ser despreciada como una práctica hostil, pero, en cualquier caso, no es necesario hablar de ella con indulgencia o con proteccionismo condescendiente.

VIII

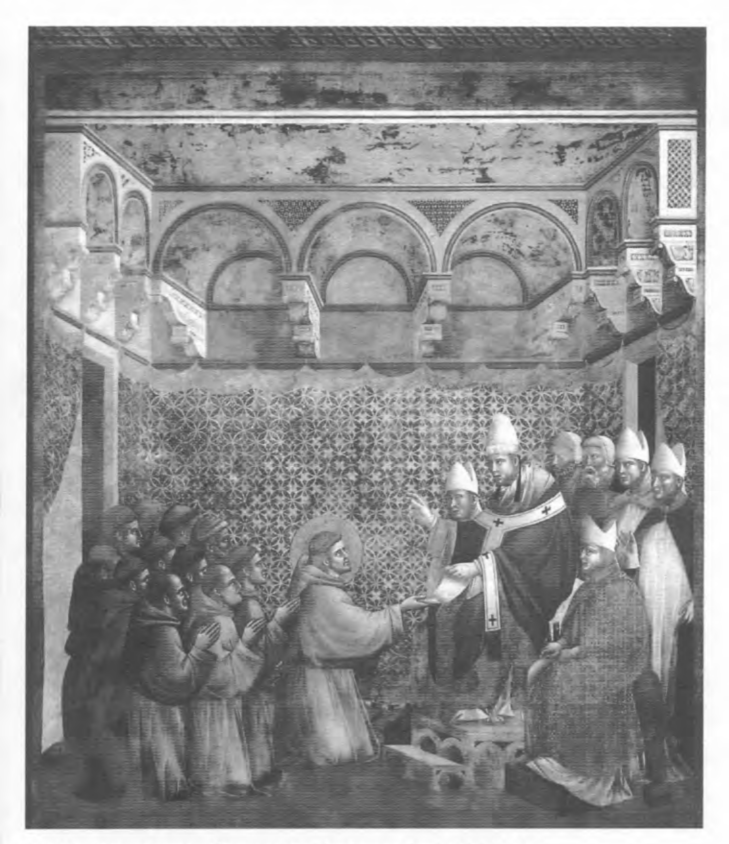
La nueva actitud hacia la perspectiva marca en el siglo XIV una nueva concepción del mundo en Occidente. Como es sabido, las primeras y más sutiles evaporaciones del naturalismo, del humanismo y de la Reforma proceden de aquella inocente «ovejita de Dios», Francisco de Asís, quien fue canonizado para inmunizarse de él, únicamente porque no se dieron la prisa suficiente en mandarlo a la hoguera. Mientras tanto, la primera manifestación del franciscanismo en el arte fue el giottismo.

Las obras de Giotto se asocian erróneamente con el concepto de la Edad Media. La mirada de Giotto se dirige en otra dirección. Su «genio alegre y feliz a la italiana», fructífero y ligero, tendía al mundo su mirada poco profunda de la vida, a la manera del Renacimiento. «Era muy ingenioso –dice Vasari–, muy agradable en el trato y un gran maestro en agudeza de palabra, por todo lo cual permanece su memoria en esta ciudad.» Sin embargo, aquellas palabras suyas que se siguen repitiendo, incluso hoy en día, son indecentes y groseras y, muchas de ellas, además, obscenas. Bajo el manto de los motivos religiosos se deja entrever un espíritu mundano, satírico, sensual e incluso positivista, hostil

al ascetismo. Nutriéndose del tiempo maduro que le precedía, su época respira ya un aire diferente. «Aunque nacido en el siglo de los místicos, no era un místico, y aunque amigo de Dante, no se le parecía en nada», escribe Hippolyte Taine sobre Giotto[39]. Allí donde Dante desprende furia sagrada, Giotto se burla reprobando, no la violación del ideal, sino el ideal mismo. El mismo que pintara la *Renuncia de San Francisco a los bienes* bromeaba en un poema sobre el ideal mismo de la pobreza: «En cuanto a la pobreza, aparentemente deseada y buscada, como claramente se observa en la práctica, se guarda o no se guarda, pero no con los fines de su glorificación, ya que no la acompañan ni el refinamiento intelectual, ni el conocimiento, ni la amabilidad, ni la virtud. Y, según me parece, es en extremo vergonzoso llamar virtud a lo que sofoca las buenas cualidades, y es de escaso gusto preferir algo animal a las virtudes verdaderas que traen ventura a cualquier hombre inteligente, y son tales que cuanto más disfrutas de ellas más las valoras».

Resulta difícil creer que esta declarada preferencia por la fama mundana por encima del gesto heroico de domar la voluntad propia caracterice a un amigo de Dante. Pero es así y, además de Dante, Giotto tenía otros amigos que eran epicúreos, que negaban a Dios. Giotto se ha creado el ideal de la cultura universal y humanista y se imagina la vida al estilo de los librepensadores del Renacimiento como felicidad terrenal y progreso humano, sometiendo el resto a un fin básico –el desarrollo pleno y perfecto de todas las fuerzas naturales–. El primer lugar pertenece a los inventores de lo bello y lo útil. También él aspiraba a ser como ellos, como el prototipo del genio de la época, Leonardo. «Fue muy ávido de saber», dice Vasari de Giotto, «andaba siempre sumido en las reflexiones sobre cosas nuevas y trataba de acercarse a la naturaleza. Por ello merece ser nombrado alumno de la naturaleza y de ningún otro. Dibujaba paisajes llenos de rocas y árboles, lo que era una novedad en sus tiempos». Aunque lleno todavía de los nobles jugos del Medievo, y sin ser todavía él mismo un naturalista, había experimentado ya la más temprana brisa del amanecer del naturalismo, convirtiéndose en su primer profeta.

El padre del paisaje moderno, Giotto, se hizo famoso por



4. Giotto, *La confirmación de la regla*, 1297-1299, Basílica de San Francesco, Asís.

su técnica para pintar arquitecturas de *trompe l'œil* resolviendo empíricamente, y con un éxito asombroso para su tiempo, los atrevidos problemas de la perspectiva **[4]**. Los historiadores del arte cuestionan sus conocimientos de la ciencia perspectiva, pero, si están en lo cierto, nos encontramos ante la prueba de que en el momento en que el ojo empezó a liderar la búsqueda interna de la perspectiva casi de inmediato dio con ella, aunque fuera en un estado de desarrollo en que sus reglas no hubieran sido todavía formuladas. Giotto no sólo no comete errores graves de perspectiva sino, al contrario, parece estar jugando con ella, planteándose tareas perspectivas complejas, en particular cuando las líneas que se alejan convergen hacia el horizonte en un punto, que lo-

gra solucionar con perspicacia y habilidad. Además, en los frescos de la iglesia alta de San Francisco en Asís, Giotto concibió la pintura mural como poseedora de un «significado independiente que rivalizara incluso con la arquitectura». Un fresco «no es una decoración mural con un tema», sino «la visión de unos acontecimientos a través de una pared»[40]. Notemos que, en adelante, rara vez volvió a recurrir a este método, ya que era demasiado atrevido para su tiempo, y que sólo ocasionalmente lo utilizaron sus seguidores cercanos. Únicamente en el siglo XV se convirtió esta pintura de arquitecturas en regla común, conduciendo en los siglos XVI y XVII a la realización de interiores absolutamente planos y sencillos, desprovistos de cualquier tipo de decoración arquitectónica real, y a un enriquecimiento focal de la arquitectura pintada[41]. Por consiguiente, si el padre de la pintura moderna no recurrió después de Asís a esta técnica, no es porque la ignorara, sino porque el genio pictórico se fortaleció y, tomando conciencia de sí como arte puro, se distanció de la perspectiva engañosa o, al menos, de su importunidad, del mismo modo que el humanismo racionalista se atenuó en las generaciones siguientes.

IX

Pero, entonces, ¿de dónde partía Giotto? En otras palabras, ¿de dónde surgió en él su conocimiento de la perspectiva? La analogía de otros momentos históricos y el sentido interno de la perspectiva en la pintura nos sugieren una respuesta ya conocida. Cuando se empieza a sospechar del carácter incondicional del teocentrismo, y la música celeste suena al tiempo que la terrenal (digo «tierra» en el sentido de la autoafirmación del «yo» personal), surge entonces la voluntad de reemplazar la teúrgia por la realidad nublada y turbia de los fantasmas, y los simulacros y la acción divina, por el arte ilusionista del teatro.

Es natural pensar que Giotto desarrollara su gusto y costumbre por los engaños perspectivos en el *decorado teatral*; ya hemos visto un precedente en la noticia de Vitruvio sobre la puesta en escena de las tragedias de Esquilo y la participación de

Anaxágoras. Los misterios del desarrollo del teatro moderno presentan también una transición desde la teúrgia a la visión mundana, al igual que en la Grecia antigua las tragedias de Esquilo, las de Sófocles luego y finalmente las de Eurípides se fueron alejando progresivamente de la realidad mística o, más concretamente, mistérica. En efecto, a los historiadores del arte les parece probable que los paisajes de Giotto hayan surgido de lo que entonces se llamaba «misterios» y por ello, añadámoslo de nuestra parte, no pudo evitar someterse al principio del decorativismo ilusionista, es decir, a la perspectiva. Para que no parezca falto de fundamento, confirmaremos nuestras ideas con la opinión de un historiador del arte contrario a nosotros en su modo de pensar. «¿Hasta qué punto la obra de Giotto depende de la escenografía de los misterios teatrales?», se pregunta Benois, para responder a continuación: «En ocasiones, esta dependencia se manifiesta hasta tal extremo (en forma de diminutas casitas y pabellones "de *atrezzo*", en forma de rocas planas que hacen de telón de fondo como si fueran recortadas de cartón) que sencillamente es imposible dudar de la influencia que la puesta en escena de estos espectáculos devocionales ejerce en su pintura. Es probable que, en algunos de sus frescos, asistamos directamente a la representación de una de estas funciones. Sin embargo, hay que decir que la dependencia es menor precisamente en aquellas pinturas cuya autoría no presenta duda, y, cuando aparece, lo hace de una forma muy reelaborada, de acuerdo con las normas de la pintura monumental»[42].

En otras palabras, el proceso de maduración de Giotto hacia el arte puro le alejó poco a poco de la pintura de decorados, la cual, como resultado de la organización gremial del trabajo, apenas tenía un autor único. La innovación de Giotto, por consiguiente, no tuvo lugar en la perspectiva como tal, sino en la adopción de este recurso pictórico tomado del arte aplicado y vulgar, de la misma forma en que Petrarca y Dante trasladaron a la poesía el lenguaje vernáculo. Al final surge la conclusión de que el conocimiento o, por lo menos, la habilidad para utilizar los recursos de la perspectiva en calidad de «ciencia secreta de perspectiva»[43], según la expresión de Alberto Durero, ya existía y, quizás, existió siempre entre los maestros que pintaban las decoraciones para los



5. Paolo Uccello, *Monumento de Giovanni Acuto (John Hawkwood)*, 1433, Santa Maria dei Fiori, Florencia.

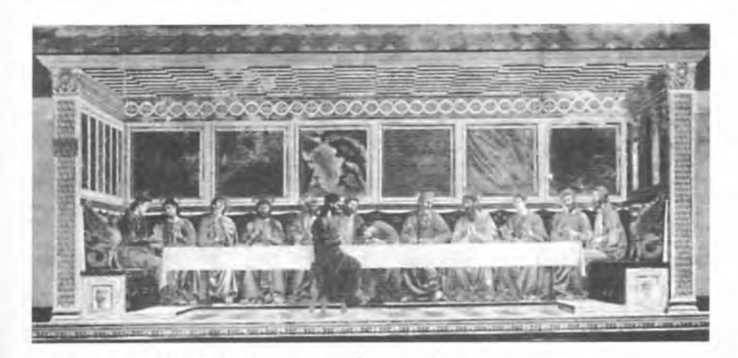


6. **Andrea del Castagno,** ***Monumento de Niccolò da Tolentino*****, 1456, Santa Maria dei Fiori, Florencia.**

misterios, aunque la pintura en sentido estricto evitara estas prácticas. Pero ¿cabe la posibilidad de que no tuviera noción de ellas? Cuesta imaginar lo contrario, ya que los *Elementos de geometría* de Euclides eran conocidos. Ya Durero en su *Unterweisung der Messung* («Instrucciones para medir con la ayuda del compás y de la escuadra»)[44], publicado en 1525, en donde se contiene la enseñanza de la perspectiva, comienza el primer libro del tratado con unas palabras que muestran de forma inequívoca que la teoría de la perspectiva, de acuerdo con la mentalidad de la época, aportaba muy poca novedad en relación con la geometría: «Euclides, uno de los pensadores más profundos, expuso los fundamentos de la geometría», escribe Durero. «Para aquellos que ya tienen conocimiento de ellos, lo escrito aquí sobra.»[45]

Así pues, la perspectiva elemental era conocida desde hacía mucho tiempo, aunque no tuviera acceso al arte elevado más allá de su vestíbulo. Sin embargo, en la medida en que la visión del mundo medieval se secularizaba, la función religiosa pura se transformaba en misterios seudoteatrales, y el icono, en la así llamada pintura religiosa, donde el tema religioso iba a convertirse progresivamente en un mero *pretexto* para la representación del cuerpo y el paisaje. Desde Florencia se difundiría una ola secularizadora; allí mismo encontrarían los seguidores de Giotto los principios de la pintura naturalista, para ser luego divulgados como abecedario artístico.

El propio Giotto y, después de él, Giovanni da Milano y, especialmente, Altichiero y Avanzo, crearon atrevidas construcciones perspectivas. Claro está que estos experimentos artísticos, al igual que las tradiciones que tomaron parcialmente prestadas de las obras de Vitruvio y Euclides, pasaron a formar la base del sistema teórico en que se expresó plena y fundamentadamente la perspectiva. Los fundamentos científicos que, tras cien años de perfeccionamiento, darían lugar al «arte de Leonardo y Miguel Ángel», fueron hallados y elaborados en Florencia. No han llegado hasta nosotros las obras de dos teóricos de aquel tiempo: Paolo dell'Abbaco (1366) y, algo más tarde, Biagio da Parma. Pero es probable que fueran ellos los principales en preparar el terreno sobre el que trabajarían a comienzos del siglo XV los fundamen-



7. Andrea del Castagno, *La Última Cena*, 1455-1456, refectorio del convento de Santa Apollonia, Florencia.

tales teóricos de su doctrina[46], Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Paolo Uccello (1397-1475), más tarde Leon Battista Alberti y Piero della Francesca (*ca.* 1420-1492) y, por último, toda una serie de escultores entre los que hay que destacar especialmente a Donatello (1386-1466). El poder de influencia de estos investigadores radica en que no sólo desarrollaron las reglas de la perspectiva en un nivel teórico, sino que plasmaron sus logros en la pintura ilusionista. De este modo, las pinturas murales en forma de monumentos, en las que se demuestra el dominio de la perspectiva sobre los muros del Duomo florentino, fueron pintadas en 1436 por Uccello **[5]** y en 1435 por Castagno **[6]**; otro ejemplo es el fresco-decorado de Andrea del Castagno (1390-1457) en Santa Apolonia de Florencia **[7]**. «Toda su sobria decoración: el ajedrezado en el suelo, los casetones del techo, rosetones y paneles por los muros, son representados con insistente claridad hasta lograr una sensación plena de profundidad (nosotros diríamos de "estereoscopismo"). Hasta tal punto se ha logrado el objetivo en su inmovilidad que la escena produce la imagen de un panóptico –por supuesto, de un genial panóptico–»[47], anota con disgusto quien, extrañamente, es abogado de la perspectiva y del Renacimiento. También Piero nos dejó un manual de perspectiva titulado *De perspectiva pingendi*. Leon Battista Alberti (1404-1472), en su obra en tres libros *De pictura*, escrita antes de 1446 y publicada en Nuremberg en 1511, desarrolla las bases de la nueva ciencia, ilustrán-

dola luego en la pintura de arquitecturas. Masaccio (1401-1429) y sus alumnos Benozzo Gozzoli (1420-1498) y Fra Filippo Lippi (1406-1469) aspiraron a utilizar en la pintura la misma ciencia de la perspectiva y, por último, Leonardo da Vinci (1452-1519) afrontó los mismos problemas teóricos y prácticos, hasta que Rafael Sanzio (1483-1520) y Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) concluyeron su desarrollo.

X

Prescindiremos en adelante de anotar las etapas del desarrollo pictórico y teórico de la perspectiva en el eón histórico que precedió al actual, sobre todo desde que su estudio ha pasado principalmente a manos de los matemáticos, alejándose de los intereses intrínsecos del arte. Lo que apenas hemos esbozado aquí *no* perseguía comunicar una serie de datos históricos perfectamente conocidos, sino algo muy distinto. Se trataba de recordar la dificultad y la duración de un proceso que sólo concluye Lambert en el siglo XVIII y que, en adelante, gracias a los trabajos de Loria, Aschieri y Enriques en Italia, Chasles y Poncelet en Francia, Staudt, Fiedler, Weiner, Kupfer y Burmeister en Alemania, Wilson en América, y otros, entró como un capítulo más de la geometría descriptiva en el caudal común de esa extraordinariamente vasta e importante disciplina matemática: la *geometría proyectiva*.

De ahí que, por mucho que valoremos la perspectiva en su esencia, no tengamos derecho a suponer que constituya un modo sencillo y natural, propio del ojo humano, de ver el mundo. La necesidad que ha experimentado durante siglos toda una generación de grandes cerebros y artistas experimentados de forjar la enseñanza de la perspectiva con la participación de matemáticos de relieve conscientes, además, de su carácter *posterior* respecto a la percepción perspectiva del mundo hace pensar que la tarea histórica de construir una perspectiva *no* significaba sólo la sistematización de una preexistente *psicofisiología humana, sino la reeducación forzosa de esta psicofisiología de acuerdo con las exigencias*

abstractas de una forma de comprender el mundo nueva y fundamentalmente antiartística, la cual excluye esencialmente las artes en general y las plásticas en especial.

Pero el alma del Renacimiento, y por lo común la moderna también, no es un alma unitaria, sino escindida y desdoblada en sus pensamientos. En este sentido el arte resultó triunfante. Por suerte, la creatividad viva no se sometió a las exigencias de la razón y el arte, tomando caminos que se alejaban de los anunciados por estas declaraciones abstractas. ¡Es digno de atención y risa que incluso los propios pintores, los teóricos de la perspectiva, en el momento en que dejaban de hablar de las reglas de perspectiva que ellos mismos habían descrito, y, aun conociendo todos sus secretos, se abandonaran a la intuición artística directa de la representación del mundo, y, en consecuencia, cometieran todos ellos «faltas» y «errores» graves contra sus exigencias! El estudio de sus cuadros revela, sin embargo, que su fuerza radica precisamente en estos «fallos», en estos «deslices». Es aquí cuando realmente: *Und predigen öffentlich Wasser*[48].

No tenemos tiempo para entrar en el análisis detallado de las obras de arte y habrá que contentarse con unos pocos ejemplos típicos que demuestran esta idea, los cuales tomaremos sólo superficialmente sin entrar en el significado estético de su divergencia del esquema perspectivo. Para mayor claridad recordaremos con palabras, que no son nuestras, cuál fue la tarea de los perspectivistas, su famosa «unidad perspectiva»[49].

Cuando la fe y la veneración por la perspectiva florecían en los años setenta del siglo XIX, Guido Schreiber compuso un manual de perspectiva revisado en su segunda edición por el arquitecto y profesor de perspectiva en la Academia de Bellas Artes de Leipzig, A. F. Viehweger, y con prólogo del profesor y director de la misma academia, Ludwig Nieper[50]. ¡Suena prestigioso y altamente autoritario! En este manual, en el capítulo sobre «la unidad perspectiva», leemos lo siguiente:

> Todo dibujo que pretenda un efecto de perspectiva, tomará como base la *posición* determinada del dibujante y del espectador. El dibujo, de esta manera, tan sólo tendrá



8. Leonardo da Vinci, *La Última Cena*, 1495-1497, refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie, Milán.

un punto de vista, *un solo* horizonte, *una sola* escala. Con este *único* punto de vista concordará la dirección de convergencia de todas las líneas perpendiculares que marcan la profundidad de la representación. En este *único* horizonte deben situarse igualmente los puntos de fuga del resto de las rectas perpendiculares; la correcta *proporción de medidas* debe predominar en toda la representación. Esto es lo que habría que suponer por *la unidad perspectiva*. Si la imagen se dibuja del natural, tan sólo hace falta un poco de atención a estas normas y hasta un cierto punto todo vendrá dado por sí solo[51].

Lo cual significa que la transgresión del punto de vista único, de la unicidad del horizonte y de la unicidad de la escala, supone el incumplimiento de la unidad de la representación perspectiva.

Ahora bien, si existe un autor de la perspectiva, éste fue, por supuesto, Leonardo. Su *Última Cena* **[8]**, fermento artístico de la conclusión del Evangelio, persigue abolir la discontinuidad espacial entre *aquel* mundo, evangélico, y *éste*, mundano, y mostrar a Cristo como poseedor de un *valor* particular, pero no de una *realidad* especial. Lo que vemos en el fresco es una puesta en escena, pero no un espacio inconmensurable con el nuestro. Esta



9. Rafael Sanzio, *La Escuela de Atenas*, 1509-1510, Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma.

escena no es más que la prolongación del espacio de la estancia en que nos encontramos; nuestra mirada, y tras ella todo nuestro ser, es absorbida por esta perspectiva que marca la profundidad y que conduce hacia el ojo del personaje principal. Lo que vemos no es una realidad, nos encontramos ante un fenómeno visual; espiamos como a través de una ranura, con fría curiosidad, sin experimentar veneración ni pena, ni mucho menos el *pathos* de la distancia. En este escenario reinan las leyes del espacio kantiano y de la mecánica newtoniana. Sí. Mas si *sólo* fuera esto, no nos encontraríamos ante *La Última Cena*. Y Leonardo subraya el *valor* especial de aquello que está sucediendo, transgrediendo su unidad a través de la *escala*. Una simple medición mostraría que el habitáculo apenas tiene de alto el doble de la estatura del hombre y el triple de ancho, de modo que el lugar en absoluto corresponde ni al número de personas que lo ocupan, ni a la magnitud del acontecimiento. Sin embargo, no parece que el techo les oprima y la angostura de la estancia otorga a la representación una intensidad dramática y una sensación de plenitud. Imperceptible, pero acertadamente, el maestro ha recurrido a la violación de la perspectiva[52], bien conocida desde los tiempos egipcios: ha em-

pleado distintas unidades de medida para los personajes y para el entorno de la escena y, habiendo reducido su escala de manera distinta según diversas direcciones, ha magnificado los personajes, dotando a lo que era una modesta cena de despedida del valor de un acontecimiento histórico-universal; más que eso: del centro de la historia. La unidad de perspectiva ha sido transgredida, revelando la dualidad espiritual del Renacimiento y, con ello, la imagen ha adquirido un carácter estético convincente.

Sabemos de la solemne impresión que produce *La Escuela de Atenas*[53] de Rafael **[9]**. Si queremos rememorar las sensaciones que provocan estas bóvedas, nace el deseo de compararlas, por ejemplo, con el templo moscovita del Cristo Salvador: nos parece que las bóvedas se igualan en altura a las de esta iglesia. Sin embargo, una vez medidas, resulta que la altura de las pilastras es poco mayor que el doble de la estatura de las figuras, de manera que el edificio entero, de apariencia tan solemne, resultaría claramente diminuto e insignificante de haberse construido realmente. El procedimiento del pintor en este caso tampoco es muy complicado. «[Rafael] ha tomado dos puntos de vista situados en dos horizontes. Desde un punto de vista elevado ha dibujado el suelo y todo el grupo de personajes, desde otro inferior, las bóvedas y, en general, toda la mitad superior de la imagen. Si el punto de fuga de las figuras de los hombres coincidiera con las líneas del techo, las cabezas situadas en el fondo de la representación estarían más bajas, quedando ocultas detrás de aquellos que están situados en el primer plano y desfigurando así la imagen. El punto de fuga de las líneas del techo se encuentra localizado en la mano derecha de la figura central (Aristóteles), con la que parece señalar hacia la tierra, mientras que con la izquierda sujeta un libro. Si trazáramos una línea entre este punto y la cabeza de Alejandro –la primera figura situada a la derecha de Platón (el personaje que alza su mano)–, no sería difícil advertir cuánto debería disminuir la última figura de este grupo. Lo mismo sucede con los grupos que se encuentran a la derecha del espectador. Precisamente, para camuflar este desliz de la perspectiva dispuso Rafael los personajes al fondo de la imagen, enmascarando de esta manera las líneas del suelo que van hacia el horizonte.»[54]



10. **Rafael Sanzio, *La visión de Ezequiel*, 1518, Galleria Palatina, Palacio Pitti, Florencia.**

De los otros cuadros de Rafael mencionaremos, por tomar alguno, *La visión de Ezequiel* **[10]**. Hay aquí varios puntos de vista y varios horizontes: el espacio de la visión no está coordinado con el espacio del mundo terrenal, aunque éste sea absolutamente necesario, ya que, de otro modo, la figura sentada sobre los querubines parecería ser la de un hombre que, violando las leyes de la mecánica, no se cae del cielo. (En este cuadro, como en muchos otros de Rafael, el equilibrio de los dos principios, el pers-



11. Rafael Sanzio, *Madonna Sixtina*, 1512-1513, Gemäldegalerie, Dresde.

pectivo y el no perspectivo, se corresponde con la pacífica coexistencia de dos mundos, de dos espacios. Esto no sorprende, sino que conmueve, como si el telón que nos separa de otro mundo se dejara caer silenciosamente ante nosotros, permitiéndonos ver no una escena, no una ilusión en este mundo, sino una *realidad* distinta y verdadera que, no obstante, ha irrumpido *aquí*. Rafael insinúa esta característica espacial en la *Madonna Sixtina* **[11]** por medio de los cortinajes abiertos.)



12. **Jacopo Tintoretto,** ***El milagro de san Marcos (San Marcos liberando un esclavo)*****, 1547-1548, Galleria dell' Accademia, Venecia.**

El milagro de san Marcos de Tintoretto **[12]**, que se encuentra en la Accademia de Venecia, puede mencionarse como radicalmente contrario a *La visión de Ezequiel.* La aparición de san Marcos está representada aquí en el mismo espacio que el resto de los personajes, de tal modo que la visión celestial aparenta ser una masa sólida a punto de desplomarse sobre las cabezas de los testigos del milagro. En este punto no podemos evitar mencionar algunos recursos del taller de Tintoretto, como suspender figurillas del techo para poder luego trasladar sus escorzos con una exactitud naturalista. Como consecuencia de ello, la visión celestial no parece sino hecha de moldes de cera en suspensión, como querubines colgando de un árbol de Navidad. Tal es el fracaso artístico que sucede cuando se funden espacios heterogéneos.

La utilización simultánea de los dos espacios –perspectivo y no perspectivo– se da también, y con bastante frecuencia, sobre todo en la representación de las visiones y apariciones milagrosas. Así son algunas de las obras de Rembrandt, aunque de su carácter perspectivo sólo sea posible hablar con muchas reservas. Este método constituye la particularidad característica de Doménikos Theoto-



13. El Greco, *La gloria (o «Sueño») de Felipe II*, 1577-1580, Museo de El Escorial.

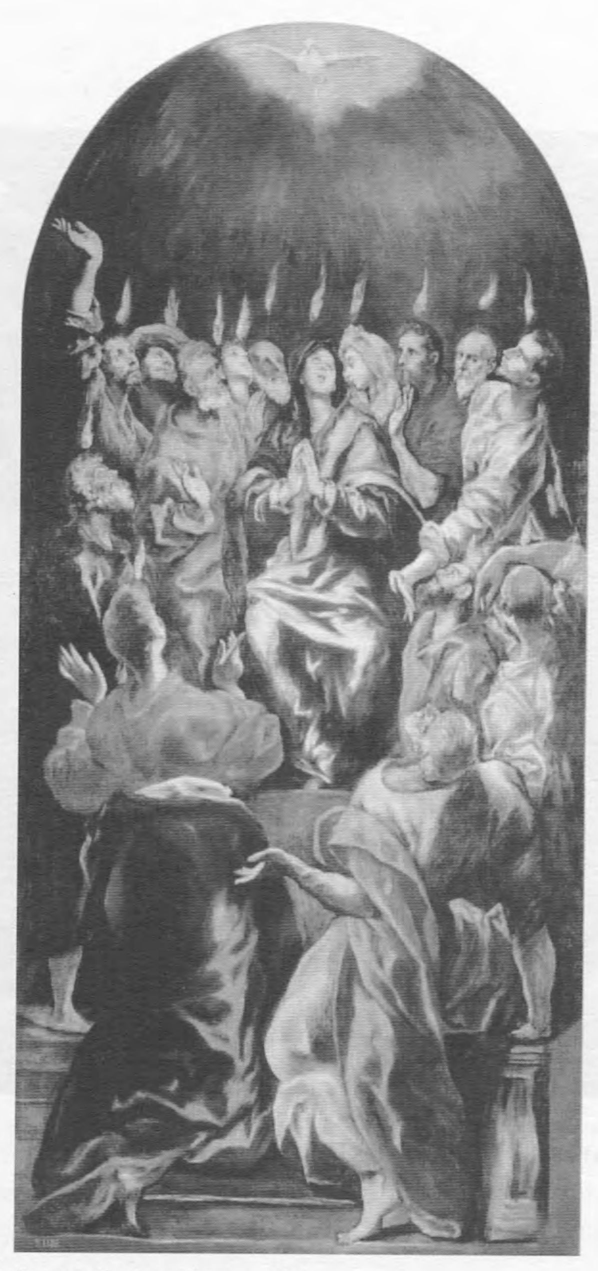


14. El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*, 1586-1588, iglesia de Santo Tomé, Toledo.

kópoulos, llamado El Greco. *El sueño de Felipe II* [13], *El entierro del conde de Orgaz* [14], *Pentecostés* [15], *La vista de Toledo* [16] y otras obras suyas se descomponen claramente cada una en varios –al menos dos– espacios; además, el espacio de la realidad espiritual no se mezcla con el espacio de la realidad sensible, lo que otorga a los cuadros de El Greco un carácter especialmente persuasivo.

Sería un error, sin embargo, pensar que sólo los temas místicos requieren de la transgresión perspectiva. Tomemos por ejemplo el *Paisaje flamenco* de Rubens [17], de la galería de los Uffizi *[sic]*: la zona intermedia está construida de forma aproximadamente perspectiva, y su espacio nos absorbe hacia el interior, mientras que los laterales son inversamente perspectivos, expulsando su espacio la mirada del espectador. El resultado es que emergen dos potentes remolinos visuales que ocupan maravillosamente un tema profano.

El equilibrio de dos principios espaciales es similar en *La conversión del apóstol Pablo* de Miguel Ángel [18]. Muy distinto es el tratamiento espacial del *Juicio Final* [19] de este último. El fresco muestra una especie de superficie inclinada: cuanto más alto se encuentra un punto en la composición, tanto más lejos del espectador está la imagen representada en él. Por consiguiente, dada la disminución perspectiva, a medida que elevamos la vista, el ojo debería encontrarse con figuras cada vez más pequeñas, lo cual, por cierto, se comprueba en que las figuras inferiores se interponen a las superiores. Sin embargo, por sus dimensiones, el tamaño de las figuras *aumenta* a medida que ascienden en la composición, es decir, en la medida en que se alejan del espectador. Tal es la característica de *aquel* espacio espiritual: cuanto más lejos, más grande es, y cuanto más cerca, más pequeño resulta. *Ésta es la perspectiva invertida*. Una vez reconocida, y consecuentemente trazada, empezamos a sentir nuestra plena inconmensurabilidad con el espacio del fresco. No nos introducimos en este espacio; al revés, éste nos expulsa como un mar de mercurio expulsaría nuestro cuerpo. Aunque viviendo en la época del Barroco, Miguel Ángel fue, visto en relación con el pasado, lo mismo que con el futuro, un hombre de la Edad Media, contemporáneo y, al mismo tiempo, no contemporáneo de Leonardo.



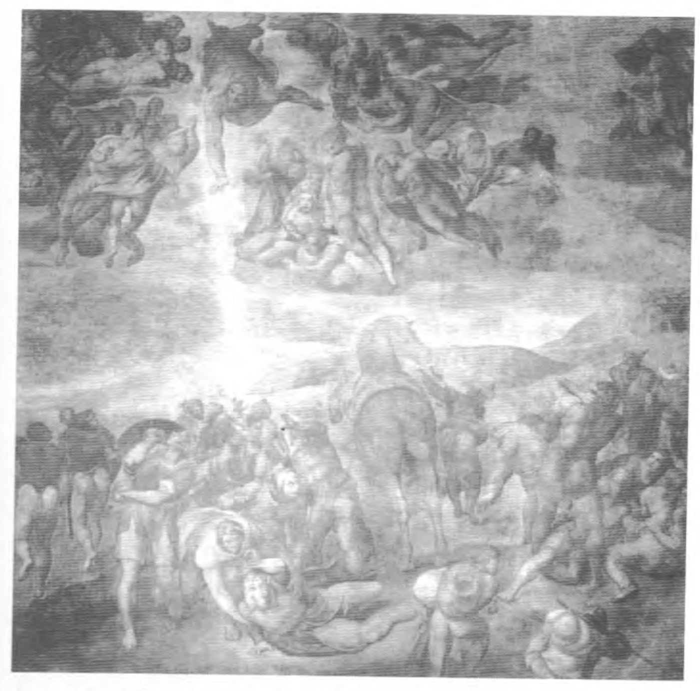
15. El Greco, *Pentecostés*, *ca.* 1600, Museo del Prado, Madrid.



16. El Greco, *Vista y mapa de Toledo*, 1610-1614, Museo de El Greco, Toledo.



17. Pedro Pablo Rubens, *Paisaje*, 1632-1634, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia.



18. Miguel Ángel Buonarroti, *La conversión de san Pablo*, 1542-1545, Capilla Paolina, Vaticano, Roma.



19. Miguel Ángel Buonarroti, *El Juicio Final*, 1536-1541, Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

Cuando se tropieza por primera vez con la infracción de las reglas de la perspectiva, suele considerarse la ausencia de la unidad perspectiva como un lapso casual del pintor, una especie de *enfermedad* que permanece en su trabajo. Un mínimo de atención descubre de inmediato ese desliz en casi *cada* una de sus obras, y la no-perspectiva empieza entonces a ser valorada no como una patología, sino como la fisiología de las artes plásticas.

Surge entonces la inevitable pregunta, ¿acaso puede el arte *prescindir* de la deformación perspectiva? ¿No es su fin, tal vez, crear algún tipo de integridad espacial, un mundo aislado dentro de sí, no mecánico, autocontenido en el marco de sus fuerzas internas? Por el contrario, la fotografía, que produce una especie de recorte del espacio natural, como un fragmento del espacio, no puede evitar conducirnos, por la propia esencia del asunto que trata, hasta fuera de sus fronteras, más allá de su marco, ya que es una *parte* separada mecánicamente de un todo mayor. Por consiguiente, la primera exigencia del artista es reestructurar ese fragmento espacial que había desgajado para servirle de material,



20. Paolo Veronese, *Festín (o «Cena») en casa de Simón*, 1560, Galleria Sabauda, Turín.



21. **Paolo Veronese,** ***Alegoría de la batalla (o «Victoria») de Lepanto*****, 1573, Galleria dell' Accademia, Venecia.**

consiguiendo un ente autocontenido, esto es, anular las relaciones perspectivas, ya que su principal función es alcanzar la unidad kantiana de una experiencia total, la cual se expresa en la necesidad de pasar de cualquier tipo de experiencia a otra y en la imposibilidad de encontrarse en un campo autónomo. La cuestión de si la perspectiva se da o no en la realidad no nos compete solucionarla aquí. Pero, con independencia de si existe o no, tiene una finalidad determinada, y esta finalidad contradice en esencia la misión de la pintura siempre y cuando esta última no se haya vendido a otra actividad: las necesidades del «arte del parecido»,

de las ilusiones de una imaginaria continuidad de la experiencia sensual que, en verdad, *no* existe.

Teniendo en cuenta lo dicho, no podríamos sorprendernos al comprobar la existencia de dos puntos de vista y dos horizontes distintos en *La cena en casa de Simón* de Paolo Veronese **[20]**, al menos dos horizontes en la *Victoria de Lepanto* **[21]**, del mismo pintor; varios puntos de vista situados a lo largo del horizonte único en la *Toma del campamento Abd-El Kader*, de Horace Vernet, las múltiples incongruencias perspectivas en los paisajes de Swanevelt o de Rubens, etc., etc., y en otros muchos cuadros, y entenderemos entonces por qué en los sesudos manuales de perspectiva se dan incluso consejos de cómo violar la unidad perspectiva, de forma que no sea demasiado evidente (será a los ojos de quienes le profesan celos), y en qué ocasiones es necesario recurrir a semejantes *excesos*[55]. En particular, se recomienda situar los puntos de convergencia de las líneas perpendiculares respecto al plano del cuadro a lo largo de alguna curva, por ejemplo siguiendo las normales que rodean alguna elipse[56]. Los artistas, incluso los muy alejados de los propósitos que se plantea el arte verdadero y esencial, han empleado desde los tiempos más lejanos semejantes perversiones de la unidad perspectiva.

Es el caso, por ejemplo, del cuadro de Paolo Veronese (1528-1588) las *Bodas de Caná*, en el Louvre **[22]**. De acuerdo con las indicaciones de los especialistas, en este cuadro hay *siete* puntos de vista diferentes y *cinco* horizontes[57]. F. Bossuet intentó ofrecer un esbozo «corregido» de la arquitectura de este cuadro, es decir, una representación estrictamente perspectiva, y encontró que «en lo esencial» conservaba «el mismo orden y la misma belleza»[58]. ¡Figúrense, qué buen concepto se tiene de las grandes obras de arte que hasta es posible corregirlas con «facilidad»! ¿No sería más correcto comprobar y corregir las propias consideraciones estéticas con la mirada puesta en los artefactos históricos ya existentes? Y si, por el contrario, la estricta subordinación a la perspectiva de un cuadro no propiamente perspectivo deja de alterar su belleza, ¿no significará esto que tanto la presencia como la ausencia de la perspectiva no son tan importantes, al menos desde un punto de vista estético, como lo creen sus seguidores?



22. Paolo Veronese, *Bodas de Caná*, 1563, Museo del Louvre, París.

Cabe recordar el caso de Durero cuando en 1506 se apresuró a emprender viaje desde Florencia a Bolonia para aprender allí el «misterioso arte de la perspectiva». Los secretos de la perspectiva se encontraban, sin embargo, celosamente guardados y, lamentándose de la falta de comunicación con los boloñeses, Durero tuvo que marcharse sin apenas haber averiguado nada, para sólo luego, cuando hubo regresado a casa, dedicarse por su propia cuenta a descubrir aquellos mismos métodos y escribir finalmente un tratado (lo cual, por cierto, no le impidió incurrir en los «lapsus» perspectivos).

Sin entrar en la discusión general de su arte, recordemos su obra más perfecta, de la que Franz Kügler[59], en una reseña (reconocida por los especialistas en Durero como «la caracterización más completa y afortunada» de esta obra)[60], dice que «el pintor que había llevado a cabo una obra semejante podía despedirse del mundo ya que su meta en el arte había sido alcanzada: esta obra le coloca, sin duda, en la misma fila de aquellos grandes maestros por los que justificadamente se encuentra orgullosa la historia del arte». Se refiere por supuesto al díptico de *Los cuatro apóstoles* **[23]**, pintado en el año 1526, es decir, dos años después de la publicación de las *Unterweisung der Messung* («Instrucciones para medir

con la ayuda de compás y de la escuadra») y sólo dos años antes de su muerte (Durero murió en 1528). Pues bien, en este díptico las cabezas de las dos figuras que se encuentran detrás son *más grandes* que las de los que están delante, con lo que conserva el mismo carácter plano de un relieve griego. De acuerdo con la justificada observación del historiador del arte, «es obvio, que nos encontramos ante la *perspectiva invertida,* según la cual los objetos que están detrás se representan más grandes que los del primer plano»[61].

Por supuesto, la perspectiva invertida de los *Apóstoles* no es





23. Alberto Durero, ***Los cuatro evangelistas («apóstoles»)*****, 1526, Alte Pinakothek, Múnich.**

un fallo; la valentía del genio ha volcado intuitivamente las teorías más racionales, incluso las suyas propias, que exigían un tipo de ilusionismo consciente. En efecto, ¿qué puede ser más preciso que sus lecciones sobre el claroscuro, las cuales comienzan del siguiente modo: «Si quieres pintar los cuadros en relieve, de modo que hasta la propia vista pueda ser engañada...»[62]? Así reza su teoría de la ilusión; sin embargo, su arte no es ilusionista. En el caso de Durero, la contradicción (característica de cualquier tiempo de transición) entre la teoría y el arte era una previsible contradicción entre sus principios espirituales, que tendían hacia los modos de vida medievales y hacia un *nuevo* sistema de pensamiento.

XII

Sea como fuere, los propios teóricos de la perspectiva no consideraban necesario guardar «la unidad perspectiva de la representación». Dicho esto, ¿cómo puede hablarse del naturalismo de la imagen del mundo en perspectiva? ¿Qué naturalismo es este que exige primero buscar las reglas y, luego, después de tremendos esfuerzos, y con la conciencia en permanente tensión, no cometer errores que las alteren? ¿No recuerdan más bien estas leyes a una conspiración artificial contra la percepción natural, acometida en nombre de la teoría, un cuadro ficticio del mundo que, de acuerdo con la ideología del humanismo, *es preciso* ver, pero que, a pesar de todo el adiestramiento, el ojo humano *no ve en absoluto,* de tal modo que el pintor deja escapar su incapacidad de verlo desde el instante mismo en que pasa de las construcciones geométricas a aquello que realmente percibe?

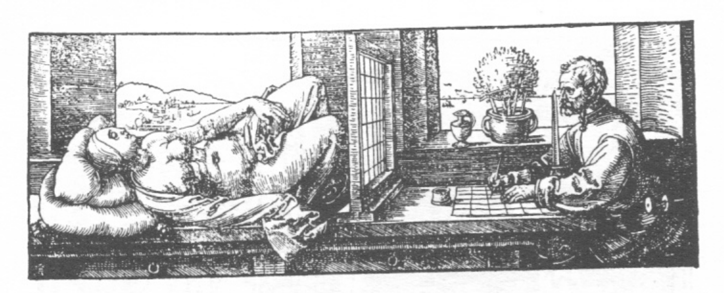
Hasta qué punto un dibujo en perspectiva no es algo directamente perceptible sino, al contrario, el producto de complejas condiciones artificiales lo demuestran convincentemente los instrumentos del propio Alberto Durero, tan espléndidamente representados por él en las xilografías de su *Unterweisung der Messung*. Sin embargo, en comparación con la calidad de los grabados, con su espacio encerrado, confinado en sí mismo, el contenido de las instrucciones que ofrecen resulta incluso antiartístico.



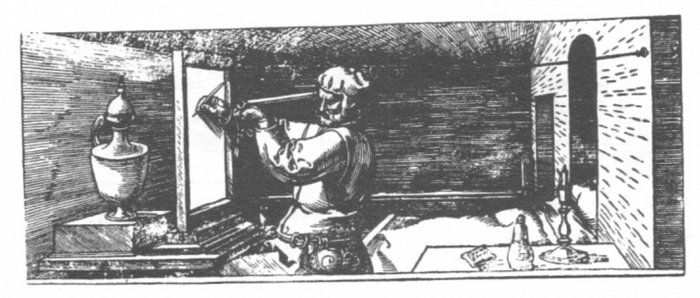
24. Alberto Durero, *Hombre dibujando una figura* sentada, xilografía, en *Unterweisung der Messung*, Nuremberg 1525.

La finalidad de estos instrumentos es ofrecer al más inexperto de los dibujantes la posibilidad de reproducir de manera puramente mecánica cualquier objeto, es decir, sin proceder a un acto de síntesis visual, y, en un caso particular, incluso *sin ojos* en absoluto. De buena fe, y por medio de sus instrumentos, Durero explica sin ambigüedad de ningún tipo que la perspectiva precisa de cualquier cosa menos de la visión.

Así es uno de estos instrumentos **[24]**: al final de una mesa, con la forma de un rectángulo alargado, se fija perpendicularmente a su superficie un marco rectangular con un cristal. En el extremo estrecho opuesto de la mesa, paralelamente al marco, se fija una vara hueca de madera que contiene un largo tornillo. Con la ayuda de este tornillo se mueve una segunda pieza de madera vertical sobre la superficie de la mesa. Sobre esta última se desplaza una varilla de madera que puede ser fijada a diferentes alturas con la ayuda de unos piñones, la cual tiene, en su parte superior, una tablilla con un pequeño orificio. Con este artilugio se



25. **Alberto Durero,** ***Hombre dibujando una mujer,*** **xilografía, en** ***Unterweisung der Messung*****, Nuremberg 1538.**

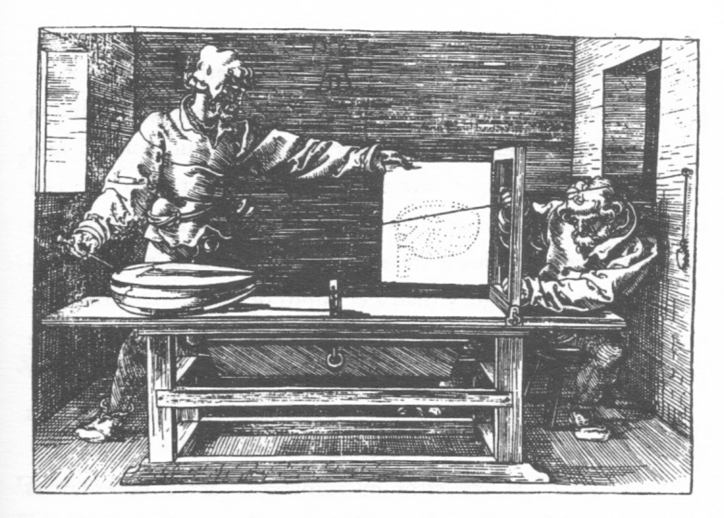


26. **Alberto Durero,** ***Hombre dibujando una jarra,*** **xilografía, en** ***Unterweisung der Messung*****, Nuremberg 1538.**

obtiene el *modelo* de proyección perspectiva sobre la superficie de la hoja de cristal y, mirando el objeto por el agujero en la tablilla, es posible fijar su proyección en el cristal por medio del dibujo.

En otro de los instrumentos **[25]**, el punto de vista se inmoviliza también con la ayuda de un poste especial, y la superficie de proyección se construye con una malla de hilos que se cruza en ángulo recto. Además, el dibujo se hace sobre un papel igualmente cuadriculado que se coloca sobre la misma mesa entre el poste y la malla vertical. Midiendo por los cuadrados las coordenadas de los puntos de proyección, es posible determinar los puntos correspondientes en la cuadrícula del papel.

El tercer instrumento **[26]** de Durero no tiene ya nada que ver con la visión: el centro de la proyección no es el ojo que, aunque artificialmente, permanece inmóvil, sino algún punto de



27. Alberto Durero, ***Hombre dibujando un laúd*****, xilografía, en** ***Unterweisung der Messung*****, Nuremberg 1525.**

la pared, en el cual se ha fijado un anillo atado con un hilo. Éste llega casi hasta el telar de cristal que se apoya verticalmente sobre la mesa. El hilo se tensa y a él se ata un tubo a través del cual se mira; éste dirige el «rayo visual» sobre un punto del objeto proyectado desde el lugar en que se ha fijado el hilo. A partir de aquí, no resulta difícil marcar en el cristal con una pluma o un pincel el punto de proyección correspondiente a lo proyectado. Haciendo coincidir los diferentes puntos del objeto, el dibujante lo trasladará al cristal, pero no desde un «punto de vista», sino desde el «punto de la pared»; la visión juega aquí un papel auxiliar.

Finalmente **[27]**, en el cuarto instrumento de dibujo no es necesaria *en absoluto* la visión, con el tacto es suficiente. Su mecanismo es el que sigue: en la pared de la habitación donde se va a realizar el traslado del objeto, se clava una aguja grande con un ojal ancho. A través de ella se enhebra un hilo largo y fuerte, y en la misma pared se suspende del hilo un pequeño peso. Enfrente de la pared se coloca una mesa con el marco rectangular apoyado verticalmente en ella. En uno de los laterales de este marco se fija una pequeña puerta que se puede abrir y cerrar. En el interior del marco se tensan hilos entrecruzados. El objeto que hay

que representar se coloca encima de la mesa delante del marco. El hilo arriba mencionado pasa a través del marco y en su extremo se ata un clavo. Así es el instrumento. Su modo de empleo es el siguiente: al ayudante se le entrega el clavo que tensa el hilo largo, encargándole que vaya tocando con su extremo uno por uno todos los puntos más importantes del objeto. El «artista» desplaza entonces los hilos entrecruzados del marco hasta que coincidan con el hilo largo, y marca el punto de su intersección. Hecho esto, el ayudante afloja el hilo largo y el «artista», abriendo la puerta del marco, señala el punto donde los hilos se cruzan. Procediendo de esta manera, es posible señalizar sobre la puerta los puntos principales de la proyección.

Después de ver estos instrumentos, ¿acaso necesitamos otra prueba de que la visión perspectiva del mundo no es en absoluto un modo natural de observación? Han sido necesarios *más de quinientos* años de educación social para acostumbrar al ojo y a la visión a la perspectiva; pero ni el ojo ni la mano del niño, ni tampoco la del adulto, se someten a este entrenamiento, y sin un proceso de aprendizaje no tendrían en consideración las reglas de la unidad perspectiva. Incluso las personas con una educación especializada cometen errores graves cuando se les priva de la ayuda de un diseño geométrico, y sólo confían en su vista, en la honestidad de sus propios ojos. Y, por último, toda una serie de movimientos artísticos han expresado su protesta contra la sumisión a la perspectiva.

Después de esta desafortunada experiencia, casi milenaria, de la historia, sólo queda por reconocer *que la imagen perspectiva del mundo no es un hecho de la percepción, sino la mera exigencia de ciertas consideraciones, tal vez muy poderosas, pero absolutamente abstractas.*

Si recurrimos a los datos psicofisiológicos, se hace completamente necesario reconocer que los pintores no sólo *carecen de fundamento*, sino que *no deben* siquiera representar el mundo según el esquema de la perspectiva, si es que su objetivo es la fidelidad a la percepción.

2. Premisas teóricas

XIII

En lo arriba expuesto se han realizado una serie de aclaraciones históricas. Es el momento de hacer un resumen y pronunciarnos sobre la esencia del asunto, aunque el desarrollo de las cuestiones correspondientes al análisis del espacio en la representación lo haya pospuesto este autor para otro libro.

Los historiadores de la pintura, así como los teóricos de las artes plásticas, aspiran, o por lo menos aspiraban hasta hace poco, a convencer a quienes les escuchan de que la representación perspectiva del mundo es la *única* correcta, que *sólo* a ella le corresponde la percepción verdadera, ya que, supuestamente, la percepción natural es de carácter perspectivo. De acuerdo con esta premisa, apartarse de la unidad perspectiva se considera una traición a la verdad de la percepción, es decir, una distorsión de la realidad misma, debida a la ignorancia gráfica del pintor o a la voluntad de someter el dibujo a unos fines predeterminados –ornamentales, decorativos o, en el mejor de los casos, compositivos–. De una u otra manera, este alejamiento de las normas de la unidad perspectiva resultaría, de acuerdo con la citada valoración, un síntoma de irrealismo.

Sin embargo, tanto la palabra como la noción misma de *realismo* tienen suficiente peso como para que los defensores de una u otra concepción del mundo no permanezcan indiferentes a que dicha realidad siga siendo de su propiedad o pase a manos de sus adversarios. Habría que pensarlo mucho antes de hacer semejante concesión, si ésta resultara inevitable. Y lo mismo sucede con el término *natural*. ¿Quién no se complace en considerar lo pro-

pio, real y natural como procedente, sin otra intervención intencionada, de la realidad misma? Los partidarios de la concepción renacentista del mundo se han apoderado y han manoseado estas preciadas palabras, raptándolas de manos del platonismo y de sus herederos medievales. Pero esto no nos sirve de justificación para abandonar estos tesoros del lenguaje en manos de quienes abusan de ellos: la realidad y el naturalismo hay que demostrarlos con los hechos y no con pretenciosas e infundadas declaraciones. Nuestro propósito es devolver estas palabras a los herederos de sus legítimos propietarios.

Como hemos demostrado antes, para dibujar y pintar con «naturalidad», es decir, con perspectiva, primero es necesario *aprender* a hacerlo nuevamente, tanto si se trata de pueblos y culturas enteras como de individuos concretos. Un niño no dibuja en perspectiva, como tampoco un adulto que no hubiera sido todavía amaestrado según estas leyes y que cogiera un lápiz por primera vez. Y quien las ha estudiado también comete fácilmente errores o, dicho con más exactitud, su espontaneidad transgrede en algunos lugares las encantadoras ceremonias de la unidad perspectiva. En concreto, son pocos quienes representarían la esfera con un contorno elíptico, o una columnata que se aleja en profundidad paralelamente al plano del cuadro como unas columnas que se ensancharan progresivamente, aunque esto sea precisamente lo que requiere la proyección perspectiva[63]. ¿Acaso es infrecuente escuchar acusaciones, dirigidas incluso a los grandes pintores, sobre los errores de perspectiva que han cometido? Estos deslices siempre son posibles, especialmente en los dibujos más complejos de composición y, en efecto, sólo pueden ser evitados cuando el dibujo se sustituye por un dibujo técnico de líneas auxiliares. Entonces el dibujante ya *no* representa lo que ve fuera, o dentro de sí –las formas imaginadas y, sin embargo, manifiestas, y no las imágenes razonadas en la abstracción–, sino lo que requiere el *cálculo* de las construcciones geométricas. De acuerdo con la opinión de nuestro dibujante, dicho cálculo –el cual se apoya en los limitados conocimientos de la geometría– es el cálculo *natural* y, por tanto, el *único* admisible. Pero ¿se pueden llamar naturales aquellos méto-

dos de representación cuyo dominio no se aprende más que con la ayuda de las muletas geométricas del delineante, y ni siquiera por aquellos que, durante muchos años y con su ayuda, han entrenado severamente su ojo y su comprensión del mundo? Y ¿no será que los errores de perspectiva apuntan, de esta manera, no a la debilidad del pintor, sino a su fuerza, a la fuerza de un modo auténtico de percepción que rompe las cadenas del condicionamiento social? El aprendizaje de la perspectiva es un adiestramiento. Incluso cuando un dibujante inexperto se esfuerza voluntariamente en someterse a sus reglas está lejos de demostrar que siempre haya comprendido su *significado,* el sentido pictórico-representacional de las exigencias de la perspectiva. Volviendo al tiempo de nuestra infancia, ¿acaso no habrá quienes recuerden que adoptaron la perspectiva como un convencionalismo, poco convincente tal vez, y, sin embargo, por alguna desconocida razón, universalmente aceptado, un *usus tyrannus* que se imponía no en virtud de su intrínseca certeza, sino tan sólo porque *todos actúan de este modo*?

Un convencionalismo incomprensible, a menudo absurdo, eso es la perspectiva en la mente de un niño. «A vosotros os parece una simpleza observar detenidamente un cuadro y captar su perspectiva», dice Ernst Mach. Y, sin embargo, pasaron miles de años hasta que la humanidad llegó a aprender esta nonada; incluso muchos de nosotros han llegado a ella sólo gracias a la fuerza de la educación. «Recuerdo bien», continúa Mach, «que cuando tenía alrededor de tres años, los dibujos que guardaban la perspectiva me parecían representaciones distorsionadas. No podía comprender por qué el pintor había representado una mesa por un lado tan ancha y por el otro tan estrecha. En efecto, la mesa me parecía igual de ancha en el lado más alejado que en el cercano, ya que mi ojo realizaba sus cálculos sin mi asistencia. Que la representación de la mesa sobre un plano no se pudiera contemplar como un plano cubierto con colores, que aquello *significara* mesa y debía ser representado prolongándose hacia el fondo, eso era una estupidez incomprensible. Me consolaba pensando que pueblos enteros tampoco lo entendían»[64].

Éste es el testimonio del más positivista de los positivistas,

a quien en ningún modo cabe colocar bajo la sospecha de simpatía por el «misticismo».

De esta manera, la esencia del asunto reside en que la representación de un objeto está lejos de ser, en tanto que representación, *también* el objeto; no es una copia de la cosa, no duplica un rinconcito del mundo, sino que apunta al original como un *símbolo* suyo. El naturalismo en el sentido de parecido externo, como imitación de la realidad, como elaboración de duplicados de las cosas, como fantasma del mundo, no sólo es innecesario, según las palabras de Goethe acerca del perrito de la amada y de su representación, sino que es, sencillamente, imposible. La *verosimilitud* perspectiva, si existe, si es que en general existiera la verosimilitud, no lo es en virtud de su parecido externo, sino de su alejamiento del mismo, es decir, en virtud de su sentido interno, ya que ésta es *simbólica*. Además, qué «similitud» podría haber, pongamos por caso, entre una mesa y su representación perspectiva, si los contornos obviamente paralelos se representan con líneas convergentes, los ángulos rectos con otros agudos u obtusos, segmentos y ángulos iguales entre sí con dimensiones disímiles y las dimensiones desiguales con las iguales. La representación es un *símbolo,* cualquier representación siempre lo es, tanto si es perspectiva como si no, y las imágenes artísticas difieren entre sí no porque unas sean simbólicas y otras supuestamente naturalistas, sino porque, siendo tanto unas como otras no-naturalistas, son, por su esencia, símbolos de *distintos* aspectos de la cosa, de *distintas* percepciones del mundo, de *distintos* grados de síntesis. Las diversas formas de representación no se distinguen entre sí como un objeto de su representación, sino en un plano simbólico. Unas son más o menos rudas, más o menos perfectas; más o menos humanas. Pero la naturaleza de todas ellas es siempre simbólica.

El *carácter perspectivo* de las representaciones no es, ni mucho menos, un rasgo de las cosas, como se piensa en el naturalismo vulgar, sino tan sólo un método de expresividad simbólica, uno de los posibles estilos simbólicos; su valor artístico es particular de cada estilo y está por ello *más allá* de juicios temibles sobre su veracidad o de las pretensiones de un «realismo» patentado. Por consiguiente, para discutir la cuestión de la perspectiva,

directa o invertida, mono o multifocal, primero es necesario partir de las tareas *simbólicas* de la pintura y de las demás artes plásticas, para entender qué lugar ocupa la perspectiva junto con otros métodos simbólicos, cuál es exactamente su significado y a qué logros espirituales conduce. La tarea de la perspectiva, y la de otros medios artísticos, sólo puede ser una cierta *excitación espiritual*, un impulso que despierta la atención a la realidad misma. Con otras palabras, también la perspectiva, si ha de tener valor, será un *lenguaje*, un testigo de la realidad.

¿Qué relación guardan, entonces, las tareas simbólicas de la pintura respecto de las posibles *premisas geométricas*? La pintura y las demás artes plásticas se someten necesariamente a la geometría, ya que tratan con imágenes y símbolos extendidos en el espacio. La cuestión no se resuelve por la vía de la simple deducción: si la geometría es certera, entonces la perspectiva es incuestionable.

La geometría es exacta. Por consiguiente, la perspectiva es incuestionable. Este silogismo provoca un millar de reflexiones, pero, en lo que toca a algunas limitaciones de su aplicabilidad y a algunas explicaciones de su funcionamiento, es necesario establecer con precisión las premisas geométricas de la pintura, si queremos que la legitimidad, el sentido interno y los límites de aplicación de este u otro procedimiento y medio de representación puedan obtener una base indiscutible.

Posponiendo un examen más profundo para un libro especializado, nos limitaremos por el momento a anotar cuáles son las premisas geométricas de la perspectiva. En manos del pintor se encuentra alguna *superficie plana* –lienzo, tabla, muro, papel, etc.– y los *colores* que le permitirán tratar los diferentes puntos de la citada superficie. En orden de *importancia*, el color puede no tener un valor sensorial y ser entendido sólo abstractamente. Así, por ejemplo, en el grabado, la negritud de la tinta tipográfica no se corresponde con el color negro, siendo tan sólo un signo de la energía, o ausencia de energía, del grabador. No obstante, desde el punto de vista psicofisiológico, es decir, *en la base* de la percepción estética, se trata siempre de un *color*. Para que el razonamiento resulte más sencillo, podemos imaginarnos un solo color,

el negro, o el lápiz. La tarea del pintor consiste en representar en el plano mencionado, y con dichos colores, la realidad que él percibe o que imagina ser percibida.

Hablando en términos geométricos, ¿qué significa, entonces, *representar alguna realidad*? Significa poner los puntos del espacio experimentado en correlación con los de algún otro espacio, en este caso el del plano. Pero la realidad es por lo menos tridimensional. Incluso si prescindimos de la cuarta dimensión del tiempo, sin la cual el arte es imposible, el plano es sólo bidimensional. ¿Es posible semejante correspondencia? ¿Es posible reflejar una imagen de cuatro dimensiones, o tres para una mayor sencillez, en una superficie bidimensional? ¿Tendrá ésta suficientes puntos de correspondencia para los puntos de la imagen? O, hablando matemáticamente, ¿puede compararse la potencia de la imagen tridimensional con la de la bidimensional? La respuesta que se impone naturalmente es: «Por supuesto que no». «Por supuesto que no, ya que dentro de una imagen tridimensional hay una multitud infinita de secciones bidimensionales y, por tanto, su potencia es infinitamente mayor que la potencia de cada sección por separado.» Sin embargo, la investigación atenta de esta cuestión en la teoría de conjuntos de puntos muestra que la respuesta no es tan sencilla como parece a primera vista; es más, la respuesta tan aparentemente natural que hemos dado no puede darse por correcta. Más concretamente, la potencia de cualquier imagen tridimensional, o incluso multidimensional, es la misma que la potencia de cualquier imagen bidimensional, o incluso unidimensional. Se puede representar una realidad de tres y cuatro dimensiones sobre el plano, y no sólo sobre el plano, sino sobre cualquier segmento de una línea recta o curva. Es incluso posible establecer la imagen a través de una cantidad infinita de correspondencias tanto aritméticas o analíticas como geométricas. Como modelo de lo primero puede servir el método de Georg Cantor, y de las segundas, la curva de Peano y la curva de Hilbert[65].

Para hacer lo más sencillo posible la esencia de estas investigaciones, que conducen a resultados inesperados, nos limitaremos al caso de la representación de un cuadrado, tomando uno de sus lados como unidad de longitud, en el segmento rectilíneo

que iguala el lado del cuadrado arriba mencionado, es decir, representando el cuadrado entero sobre su propio lado. Todos los demás casos pueden ser tratados con bastante facilidad, siguiendo este mismo ejemplo. Georg Cantor señaló un método analítico con la ayuda del cual es posible establecer una correspondencia entre *cada* punto del cuadrado y *cada* punto de su lado. Es decir, si determinamos con dos coordenadas x e y la situación de un cuadrado respecto de un punto determinado del mismo, entonces con un método similar hallaremos la coordenada z, que determina algún punto del lado del cuadrado, esto es, la representación del mencionado punto del propio cuadrado. Y al revés, dado un punto arbitrario en el segmento de la representación del cuadrado, podrá hallarse el punto del cuadrado representado por este punto. De esta manera, ni un solo punto del cuadrado dejará de ser representado, y ni un solo punto de la representación estará vacío, es decir, sin corresponderse con nada, *el cuadrado estará entonces proyectado sobre su propio lado*. De manera similar puede ser representado sobre un lado del cuadrado, o sobre el mismo cuadrado, un cubo, un hipercubo y, en general, cualquier forma geométrica derivada del cuadrado (un poliedro o un prisma) con cualquier número de dimensiones, incluso infinitamente grande. Y en términos más generales, cualquier figura continua, de cualquier número de dimensiones, y cualquier forma, puede reflejarse de cualquier otra forma, al margen del número de dimensiones que ésta tenga. En geometría, todo puede ser reflejado sobre cualquier cosa.

Por otro lado, las curvas geométricas pueden ser construidas de tal manera que la curva pase a través de cualquier punto del cuadrado que se presente. En nuestro ejemplo inicial, se establece geométricamente la correspondencia de los puntos del cuadrado con los puntos de la curva. Hacer que los puntos de esta última correspondan con los puntos de los lados del cuadrado como espacios unidimensionales ya no es difícil, y con ello los puntos del cuadrado se reflejarán sobre su lado. La curva de Peano y la curva de Hilbert, frente a una multitud de curvas que tienen las mismas propiedades (por ejemplo, la trayectoria de la bola de billar lanzada desde el ángulo contra el borde, inconmensurable

con un ángulo recto, o las epicicloides esféricas cuando los radios de ambas circunferencias son inconmensurables entre sí, o las curvas de Lissage, o las matrices, etc., etc.), poseen una ventaja esencial: la puesta en correspondencia de los puntos de la imagen bidimensional y unidimensional se realiza por ellas apoyada en un procedimiento práctico. De tal modo que los puntos correspondientes se encuentran fácilmente, mientras que las otras curvas establecen la correspondencia tan sólo en general, siendo realmente difícil encontrar qué punto se corresponde exactamente con el suyo. Sin entrar en los detalles técnicos de las curvas de Peano, de Hilbert, y de otras, sólo haremos mención de que con su serpenteado, a modo de meandros, una curva semejante llenaría toda la superficie del cuadrado; y *cualquier* punto del cuadrado, a través de un número finito de meandros, sistemáticamente superpuestos, es decir, de acuerdo con un determinado procedimiento uniforme, será inevitablemente tocado por la sinuosidad de la curva. Se aplican procesos análogos para proyectar, como se ha explicado más arriba, cualquier cosa sobre cualquier otra cosa.

En consecuencia, todos los conjuntos infinitos son equipolentes entre ellos. Pero, aun teniendo la misma potencia, no poseen los mismos números «racionales» o «imaginarios» en el sentido que les daba Cantor, es decir, no son «semejantes» entre sí. En otras palabras, no se pueden reflejar uno sobre el otro sin tocar su estructura. Al establecer la correspondencia se altera *bien* la continuidad de la imagen que se representa (cuando se quiere guardar igualdad recíproca entre lo representado y la representación), *bien* la igualdad recíproca entre una y otra (cuando se conserva la continuidad de la representación).

Con el método de Cantor la imagen se traslada punto por punto, de manera que cualquier punto de la imagen se corresponde *sólo con un* punto de la representación y, al revés, cada punto de esta última refleja *sólo un* punto de lo que representa. En este sentido, la correspondencia cantoriana satisface el concepto más común de la representación. Su otra característica se aleja extraordinariamente, sin embargo, de esta última: como ocurre con el resto de las correspondencias recíprocamente iguales, ésta no guarda las relaciones de vecindad con los puntos, no respeta su

orden y sus proporciones, es decir, no puede ser continua. Por poco que nos movamos dentro del cuadrado, la representación del camino trazado ya no puede ser continua, y el punto que hay que representar se desplaza a saltos por toda el área de la representación. La imposibilidad de ofrecer la correspondencia de los puntos del cuadrado con su lado[66] de un modo recíprocamente unívoco y a la vez continuo fue demostrada por Thomé, Netto y G. Cantor, pero, a consecuencia de ciertas objeciones planteadas por Lüroth en 1878, fue nuevamente demostrada por E. Jurgens[67]. Este último se fundamenta en la «suposición del significado intermedio»: «Supongamos que los puntos P del cuadrado y P' del segmento rectilíneo se corresponden recíprocamente; entonces, a una línea AB del cuadrado que contiene el punto P, le corresponderá un segmento entero, que contiene a su vez el punto P', conectado al segmento rectilíneo. Por consiguiente, dada la supuesta igualdad de la correspondencia del resto de los puntos del cuadrado, alrededor del punto P, ya no les puede corresponder a ellos ningún punto sobre la línea vecina del punto P', de donde fácil y evidentemente se sigue la imposibilidad del reflejo igual y continuo entre los puntos de la línea y el cuadrado». Esto es lo que dice la demostración de Jurgens. Por otro lado, la correspondencia de Peano, Hilbert, etc., no puede ser recíprocamente igual, como fue demostrado por Lüroth, Jurgens[68] y los demás, de modo que un punto de la línea no siempre se representa con un solo punto del cuadrado, y, además, esta correspondencia no es del todo continua. En otras palabras, la representación de un cuadrado sobre una línea, o de un volumen sobre una superficie, traslada *todos* los puntos, pero es incapaz de transmitir la *forma* de lo representado como algo entero, como un objeto internamente determinado en su estructura: *se transmite el contenido del espacio, pero no su organización.* Para representar un espacio con *todo* su contenido de puntos es preciso, hablando metafóricamente, *o bien* pulverizarlo hasta dejarlo convertido en un polvo infinitamente fino y, una vez bien mezclado, *esparcirlo* por la superficie de la representación, de manera que de su organización inicial no quede ni rastro; *o bien* laminarlo en capas, de modo que no quede nada de su forma original, para luego colocar estos estratos *repitiendo*

los mismos elementos de la forma y, por el otro lado, encajando recíprocamente estos elementos los unos dentro de los otros. El resultado será la encarnación de algunos elementos de la forma en los mismos puntos precisos de la imagen representada. No es difícil advertir detrás de las consideraciones matemáticas arriba expuestas los «principios» de divisionismo, el complementarismo, etc., que han descubierto las corrientes artísticas «de la izquierda», al margen de las matemáticas, las cuales ayudaron al arte progresista a la destrucción de la forma y de la organización del espacio, sacrificándolos al volumen y a la materialidad.

En resumen: *es posible representar un espacio sobre una superficie pero sólo destruyendo la forma de lo representado.* Mientras tanto precisamente la forma y sólo la forma es el objeto del arte plástico. Por consiguiente, queda dictada la sentencia final de la pintura y, en general, de las artes plásticas, pues si éstas pretenden ofrecer un simulacro de la realidad, *el naturalismo es, sencillamente, imposible.*

Tomemos entonces ahora la vía del simbolismo y renunciemos a todo contenido saturado de puntos extendido por las tres dimensiones, por así decir, al «relleno» de las imágenes de la realidad. Renunciemos de golpe a la esencia espacial misma de las cosas y concentrémonos (ya que hablamos de trasladar por puntos el espacio) únicamente en su *piel*: ya no entenderemos entonces por las cosas a las cosas mismas en su esencia, sino tan sólo las superficies que separan sus áreas en el espacio. En un orden naturalista esto supone, claro está, una traición inequívoca a la ley de la verosimilitud, pues hemos suplantado la realidad por una cáscara de importancia exclusivamente simbólica, la cual, tan sólo alude al espacio, pero sin representarlo inmediatamente punto por punto. ¿Resulta entonces posible representar en un plano *semejantes* «cosas» o, con mayor precisión, la piel de estas cosas? La respuesta, afirmativa o negativa, dependerá de qué entendamos por *representar*. Es posible establecer una correspondencia recíprocamente unívoca entre los puntos de la imagen y los puntos de la representación, de modo que su continuidad esté, *hablando en términos generales*, preservada; pero será sólo «en términos generales», es decir, para la «mayoría de los puntos», y entrar en detalles so-

bre el significado exacto de esta expresión apenas sería adecuado. No obstante, fuera o no inventada esta correspondencia, son inevitables algunas *roturas,* algunas *violaciones* de la conexión recíproca en puntos separados o en imágenes continuas. En otras palabras, la secuencia y las correlaciones de la mayoría de los puntos de la imagen se preservan en la representación, pero ello está lejos todavía de significar la inalterabilidad de todas las características de la representación, incluso de las geométricas, cuando es trasladada a la superficie por vía de la correspondencia. Es cierto que ambos espacios, el representado y el representante, son igualmente bidimensionales, y en este sentido son afines entre sí; sin embargo, su curvatura es diferente, y, además, en lo representado la curvatura no es constante y se modifica entre dos puntos. Resulta imposible superponer el uno sobre el otro, incluso rectificando uno de ellos, y, si intentáramos su solapamiento, provocaríamos inevitablemente roturas y pliegues en una de las superficies. No hay manera de colocar la cáscara, o un trozo de la cáscara de un huevo, sobre la superficie de mármol de una mesa, si no es destruyendo su forma, reduciéndola a polvo fino; por la misma razón que no se puede *representar,* en sentido estricto, un huevo sobre papel o lienzo.

La correspondencia de puntos sobre espacios de distinta curvatura implica, inevitablemente, sacrificar algunas de las propiedades de lo representado. Por supuesto que aquí se trata sólo de propiedades geométricas, para trasladar *algunas* de ellas a la representación: el conjunto de características geométricas de lo representado *en ningún modo podría* estar disponible para la representación, de tal forma que, aun aproximándose al original, su representación diverge inevitablemente en otras muchas cosas. En la representación prima siempre la diferencia sobre el parecido. Incluso en el más simple de los casos, la representación de una esfera sobre una superficie, el esquema geométrico de la cartografía, resulta de una extrema complejidad, habiendo dado lugar a los experimentos más diversos, tanto proyectivos –con la ayuda de rayos rectilíneos referidos a un punto– como no-proyectivos –los realizados por medio de construcciones más complejas basadas en cómputos numéricos–. Y, sin embargo, cada uno de estos proce-

dimientos, destinado a trasladar al mapa, a través de la delineación geométrica de los objetos, las características del territorio que se proyecta, deja de lado y distorsiona muchas otras no menos importantes. Cada procedimiento sirve a un propósito específico, pero resulta inservible cuando se plantean nuevos objetivos. Dicho de otra manera, el mapa geográfico *es* una representación *y a la vez no lo es*, no alcanza a reemplazar la verdadera imagen de la tierra, ni siquiera su abstracción geométrica, apenas sirve para *apuntar* hacia alguna de sus características. *Representa*, ya que a través de ella y por sus medios nos remitimos espiritualmente a lo representado mismo, *y no representa* si, en lugar de sacarnos de sus propios límites, nos encierra dentro de ellos como en una realidad falsa, un símil de la realidad que pretende tener importancia por sí mismo.

Hemos hablado aquí del caso más sencillo, pero las formas de la realidad son infinitamente más variadas y más complejas que una esfera y, en consecuencia, infinitamente más variadas podrán ser también las técnicas de representación de cada una de estas formas. Si tenemos en cuenta, además, la complejidad y la diversidad de organizaciones de esta o aquella área espacial del mundo real, entonces la mente se pierde definitivamente entre las innumerables posibilidades de la representación y *se pierde en la marea misma de su libertad*. Normalizar matemáticamente los métodos de representación del mundo es una tarea enloquecida y presuntuosa. Pero cuando esta normalización, que pretende ser además matemáticamente probada –lo que es más, aspira a ser única y excepcional–, se aplica, sin posteriores consideraciones, a un caso de correspondencia extraordinariamente particular, parece más bien una broma. La imagen perspectiva del mundo no es sino *uno* de los modos del dibujo. Si alguien desea defenderla en nombre de los intereses de la composición, o de algún otro sentido puramente estético, entraríamos en otra discusión; aunque, dicho sea de paso, no son muchos quienes defienden la perspectiva apuntando en este sentido. En esta defensa no hay que remitirse ni a la geometría ni a la psicofisiología. Más allá de la refutación de la perspectiva, no se encontrará ninguna otra cosa.

XIV

Así pues, que una representación establezca las correspondencias entre los puntos de la representación por el principio que sea inevitablemente sólo *significa*, *apunta*, o insinúa, hacia la idea del original, pero en absoluto ofrece su imagen en la forma de una copia o modelo. De la realidad al cuadro, en el sentido de similitud, *no* se tiende puente alguno, sólo una abertura a través de la cual cruza primero la mente creadora del artista y, luego, la mente de quien reproduce creativamente en sí el cuadro.

Repito, no sólo el cuadro es incapaz de duplicar la realidad en toda su plenitud, ni siquiera es capaz de ofrecer un símil geométrico de la piel de las cosas: se ve condenada a ser, necesariamente, un símbolo de un símbolo, ya que la piel apenas es como un símbolo de la cosa. El espectador que contempla pasa del cuadro a la piel de su objeto, y de la piel al objeto mismo.

Se abre con esto un campo ilimitado de posibilidades para la pintura en su sentido más general. Esta amplitud de horizontes depende de la libertad para establecer sobre bases nuevas la correspondencia entre los puntos de las superficies de las cosas y los de la superficie del lienzo. Ningún principio de correspondencia ofrece un modelo de representación geométricamente adecuado; por consiguiente, los diversos procedimientos, renunciando a la ventaja que pudiera tener cualquiera de ellos como modelo, son aplicables cada uno de acuerdo con sus reglas, con sus ventajas y sus defectos. Dependiendo de las necesidades internas del alma y *de ningún modo* bajo una coercitiva presión externa, cada época e incluso cada creador individual elige un determinado principio de correspondencia en consonancia con la finalidad de una obra dada, revelándose automáticamente sus características, tanto las positivas como las negativas. El conjunto de estas particularidades configura el primer estrato de lo que llamamos en la historia del arte el *estilo* o la *manera*. En la elección de los principios de correspondencia influye el carácter primario determinante de la relación creativa del pintor con el mundo y, por tanto, la profundidad misma de su comprensión y percepción del mundo.

La representación perspectiva del mundo es *una* de las innumerables maneras de establecer la señalada correspondencia, pero, además, es una manera extremadamente reductiva, deficiente, constreñida por innumerables condicionantes que determinan sus posibilidades y limitan su aplicabilidad.

Si queremos entender la orientación vital de la que nace el carácter perspectivo de las artes plásticas, debemos exponer primero con claridad las premisas que el pintor de perspectivas sobreentiende silenciosamente en cada movimiento de su lápiz.

En esencia, son éstas:

En primer lugar: la fe en el espacio del mundo real como un espacio *euclidiano*, es decir, isótropo, homogéneo, infinito e ilimitado (en el sentido de diferenciación de Riemann[69]), de curvatura cero y tridimensional, que presenta la posibilidad de trazar una sola paralela entre un punto determinado y en una determinada línea recta. El pintor de perspectivas está convencido de que todas las construcciones geométricas, aprendidas por él en la infancia (y desde entonces felizmente olvidadas), no son solamente esquemas abstractos, ni por supuesto uno entre otros muchos modelos posibles, sino construcciones esenciales realizables en la vida del mundo físico, y, además, no sólo realmente existentes, sino incluso observables. El tipo de artista que aquí consideramos profesa su fe en la trayectoria rectilínea de los rayos visuales que proceden del ojo hasta alcanzar los contornos del objeto, una idea –dicho sea a propósito– que se arrastra desde la antigüedad y que afirma que los rayos visuales no van del objeto al ojo, sino del ojo al objeto; nuestro artista cree, además, en la invariabilidad de la vara de medir que se desplaza en el espacio entre un lugar y otro, o al girarla de una dirección a otra, etc., etc. Resumiendo, cree en la mecánica euclídea del mundo y en la percepción de este mundo de acuerdo con las ideas de Kant. Esto en primer lugar.

En segundo lugar: [el artista], a pesar de la lógica y de Euclides, pero conforme al espíritu de la visión kantiana en que el sujeto trascendental reina (lo que es más grave, a la fuerza) sobre el fantasmagórico mundo de la subjetividad, imagina, entre todos los puntos del espacio infinito –según Euclides absolutamente iguales entre sí–, uno *excepcional*, único, especial por su valor, «mo-

nárquico», por así decirlo. Pero la única cosa que determina este punto es el lugar donde se encuentra el pintor o, más exactamente, su ojo derecho, el centro óptico de su ojo derecho. En semejante concepción, todos los lugares del espacio resultan, en esencia, lugares sin cualidades e incoloros, a excepción de aquel que gobierna con carácter absoluto, premiado por ser la residencia del centro óptico del ojo derecho del pintor. Este lugar es el centro del mundo: su pretensión es reflejar espacialmente el significado de la gnoseología kantiana absoluta del pintor. En verdad, éste mira la vida desde «el punto de vista», pero sin ulterior definición, ya que este punto elevado al absoluto en nada se diferencia de los restantes puntos del espacio, y su consagración por encima de los demás no sólo carece de motivo, también es imposible de justificar la concepción misma del mundo de que aquí se trata.

En tercer lugar: «desde su punto de vista», este rey y legislador de la naturaleza es como un cíclope *monocular*, ya que su segundo ojo rivaliza con el primero y podría destruir la unidad y el carácter absoluto del punto de vista, revelando de esta manera que la imagen perspectiva del mundo es engañosa. En esencia, ni siquiera el mundo completo se refiere al pintor que lo contempla, sino tan sólo a su ojo derecho, el cual, además, está representado por un único punto: el centro óptico. Es este centro el nuevo legislador del universo.

En cuarto lugar: dicho legislador se concibe *atado* por toda la eternidad, inseparable de su trono. Si descendiera de este lugar absolutizado, incluso si se moviera en él, toda la unidad de la construcción perspectiva se despedazaría instantáneamente. En otras palabras, el ojo que mira no es, en este sentido, el órgano de un ser vivo que vive y trabaja en el mundo, sino la lente de cristal de una cámara oscura.

En quinto lugar: el mundo entero se concibe como absolutamente *inmóvil* y completamente *inmutable*. No puede ni debe tener historia, ni crecimiento, ni dimensiones, ni movimiento, ni biografía, ni desarrollo de la acción dramática, ni juego de emociones en este mundo sujeto a la representación perspectiva. Por el contrario, de nuevo, la unidad perspectiva de la imagen sería

destrozada. Este mundo muerto, como sumido en un sueño eterno, parece una imagen petrificada en su congelada inmovilidad.

En sexto lugar: quedan excluidos *todos los procesos psicofisiológicos* de la visión. El ojo mira inmóvil y desapasionadamente, como si fuera una lente óptica. No realiza el más mínimo movimiento, no podría, no tiene derecho a ello, a pesar de que la movilidad es una de sus condiciones básicas, que procede a reconstruir activamente la realidad en la visión como actividad propia de un ser vivo. Además, este *mirar* no va acompañado ni de recuerdos, ni de esfuerzos espirituales, ni de una labor de reconocimiento. Es un proceso externo-mecánico, como mucho fisico-químico, pero, en absoluto, lo que llamamos visión. Todo el componente psíquico de la visión, incluso el fisiológico, está completamente ausente.

Así pues, *si se cumplen las seis condiciones señaladas*, entonces y sólo entonces, *se hace posible aquella correspondencia* entre los puntos marcados sobre la piel del mundo y los puntos de la representación que ofrece el *cuadro perspectivo*. Basta con que no se cumpla una de las condiciones enumeradas para que *este tipo* de correspondencia se haga imposible, en mayor o menor grado la perspectiva sería inevitablemente destruida. Un cuadro se aproxima a la perspectiva sólo en tanto y en la medida en que se cumplen las citadas condiciones. Y si no se cumplen al menos parcialmente, si se admite su transgresión, aunque sea localmente, la perspectiva deja entonces de ser una exigencia incuestionable, impuesta al pintor, para convertirse en un procedimiento sólo *aproximado* de traducción de la realidad, uno entre otros muchos; además, la forma y el lugar precisos de su utilización en una obra concreta quedan al arbitrio de esta obra *concreta* y del lugar *concreto,* pero en absoluto resulta aplicable a todas las obras como tales y en todos los sentidos posibles.

Supongamos por un momento que se hubieran satisfecho plenamente las condiciones de la perspectiva y, por consiguiente, que se hubiera alcanzado con exactitud la unidad perspectiva. La imagen del mundo dada en estas condiciones se parecería a una fotografía que hubiera plasmado la correspondencia instantánea entre la placa fotosensible del objetivo y la realidad. Dejando a un

lado el problema de las características del espacio mismo, y de los procesos psicofísicos de la visión, podríamos decir que, en relación con la contemplación efectiva de la vida real, esta imagen fotográfica es un diferencial, y además un diferencial de grado superior, o por lo menos de segundo orden. Si queremos obtener con él una imagen verdadera del mundo, sería preciso integrarlo según la variable mudable del tiempo, del cual dependen tanto las dimensiones de la realidad misma como los procesos de contemplación, y según otras variables, como la de las masas cambiantes de la apercepción, etc. Sin embargo, en el caso de que todo hubiera sido satisfecho, incluso así, la imagen integrada obtenida no correspondería a la verdaderamente artística, a causa de la falta de correspondencia entre su concepción del espacio y la de la obra de arte que, organizada como unidad íntegra, se presenta cerrada sobre sí misma.

No es difícil reconocer en este pintor de perspectivas la personificación misma de un pensamiento *pasivo,* condenado a la *pasividad,* que mirara el mundo por un instante a través de sus limitaciones subjetivas, casi a hurtadillas, como un ladrón inerte e inmóvil, incapaz de abarcar el movimiento, pero que, sin embargo, reclama para sí el carácter divino e incondicional de *su* lugar, de *su* momento de asomo. Se trata de un espectador que nada aporta al mundo y que ni siquiera puede sintetizar sus propias impresiones heterogéneas, uno que sin alcanzar el contacto vivo con el mundo, ni vivir tampoco en él, es inconsciente de su propia realidad, a pesar de que pueda creer, en su arrogante aislamiento del mundo, que constituye su instancia última, o que reconstruya toda la realidad de acuerdo con esta su experiencia furtiva, introduciéndola, con la excusa de la objetividad, dentro de su propio diferencial observado. Es precisamente así como surge del terreno del Renacimiento la visión del mundo de Leonardo, Descartes, Kant; de forma semejante surge el equivalente plástico, o artístico, de esta cosmovisión: la perspectiva. Aquí los símbolos artísticos deben ser perspectivos por la simple razón de que éste es el modo de unificar las representaciones del mundo, de manera que éste se entienda como una red unitaria, indivisible e impenetrable de relaciones kantiano-euclidianas, concentradas en el

«Yo» que contempla el mundo, pero, al mismo tiempo, en el modo en que este «Yo» funciona como una especie de punto focal imaginario, especular e inerte. En otras palabras: *la perspectiva es el procedimiento que resulta necesariamente de aquella cosmovisión en la que se reconoce como fundamento verdadero de los objetos-ideas seudorreales una subjetividad desprovista ella misma de realidad.* La perspectiva es la expresión del «meonismo»[70] e impersonalismo. Y esta corriente de pensamiento suele conocerse como naturalismo y humanismo, la corriente surgida con el fin del realismo y el teocentrismo medievales.

XV

Pero la pregunta es: ¿en qué medida *es posible* dudar del carácter fundamental de las seis premisas de la perspectiva que hemos enumerado arriba?, es decir, si verdaderamente la representación perspectiva, aun siendo sólo uno de los muchos modos abstractos posibles de representar el mundo, no es en la práctica el único, en razón de la presencia real de las condiciones expuestas que la hacen posible.

En otras palabras, ¿es vital la concepción renacentista, kantiana del mundo? Si descubriéramos que las condiciones de la perspectiva son transgredidas también en la experiencia, quedaría también refutada la importancia vital de esta concepción.

Examinemos, pues, paso a paso, las condiciones que presentamos.

En primer lugar: en lo relativo a la cuestión del espacio del mundo, hay que decir que en la noción misma del espacio se distinguen *tres* conceptos que están lejos de ser el mismo. En concreto son: el espacio abstracto o geométrico, el espacio *físico* y el espacio *fisiológico*; en este último se distinguen a su vez: el espacio visual, el espacio táctil, el espacio auditivo, el espacio olfativo, el espacio gustativo, el espacio del sentido orgánico común, etc., con sus subsiguientes divisiones más sutiles. Sobre cada una de las divisiones del espacio, entera o fraccionadamente, es posible, hablando en términos abstractos, pensar de muy diversos modos.

Imaginar que toda una serie de cuestiones extremadamente complejas puede ser *derivada* alegando sin más la enseñanza perspectiva de la semejanza de las figuras en el espacio tridimensional euclidiano significaría no rozar siquiera las dificultades que plantea el problema. En primer lugar, debe ser notado que las respuestas a los *diversos puntos* que plantea esta cuestión resultan ser, como es natural, *muy diversas.* En los términos abstractos de la geometría, el espacio euclidiano sólo es un caso particular entre los distintos espacios heterogéneos, con características imprevisibles en lo que respecta a la enseñanza más elemental de la geometría, pero enormemente explicativas en su relación directa con el mundo. La geometría de Euclides es una entre innumerables geometrías; y *no existe* fundamento alguno para afirmar que el espacio físico, el espacio en que se producen los procesos físicos, sea precisamente el euclidiano. Se trata únicamente de un postulado, una exigencia de pensar el mundo *de este modo,* y hacer concordar luego con esta exigencia el resto de las ideas. Esta exigencia nace *a priori* de la *fe* en las ciencias naturales físico-matemáticas, configuradas según unas características determinadas, es decir, con un principio de continuidad, con un tiempo absoluto, con cuerpos absolutamente sólidos, etc.

Pero supongamos por un momento que el espacio físico satisface, en efecto, la geometría de Euclides; esto todavía no querría decir que el observador directo del mundo lo perciba *de esa misma manera.* Independientemente de cómo conciba el espacio físico en el que habita, por más que considere necesario configurar el resto de sus ideas según las reglas de la composición euclidiana del espacio exterior, ajustando el espacio físico al esquema euclidiano, ello *no* hará que el espacio fisiológico entre dentro de él. Por no referirnos a los espacios olfativo, gustativo, auditivo y táctil, que *nada tienen que ver* con el espacio de Euclides, pues ni siquiera son contemplados en esta discusión, no se puede obviar el hecho de que, incluso el espacio visual, el menos alejado del euclídeo, es profundamente diferente de él; y es precisamente este espacio el que subyace al fundamento de la pintura y del dibujo, aunque en determinados casos pueda someterse a otros tipos de espacio fisiológico, resultando así que la imagen sea la

representación visual de percepciones no visuales. «Si nos preguntamos qué es, en conclusión, lo que tienen en común el espacio fisiológico y el geométrico, tan sólo encontraremos unos pocos rasgos comunes», escribe Ernst Mach. «Ambos espacios representan variaciones de las tres dimensiones. A cada punto del espacio geométrico *A, B, C, D...* corresponde *A', B', C', D'...* del espacio fisiológico. Si *C* se encuentra entre *B* y *D*, entonces *C'* se encuentra entre *B'* y *D'*. También se puede decir así: al movimiento continuo de algún punto en el espacio geométrico le corresponde el movimiento continuo de un punto equivalente en el espacio fisiológico. Que esta *continuidad,* adoptada por comodidad, no pueda ser en absoluto una continuidad de hecho para el *uno* ni para el *otro* lo hemos demostrado en otro lugar. Incluso si admitimos que el espacio fisiológico nos es innato, se descubren en él demasiadas pocas similitudes con el espacio geométrico como para que fuera posible encontrar en el primero una base suficiente para una geometría *a priori* (en el sentido de Kant). Basándose en éste, podríamos, como mucho, construir una topología.»[71] «Si esta falta de similitud entre el espacio geométrico y el fisiológico no es evidente para quienes no se dedican concretamente a este tipo de investigaciones, si el espacio geométrico no les parece algo monstruoso, una especie de falsificación del espacio innato, puede explicarse con un análisis detallado de las condiciones de vida y del desarrollo del hombre.»[72] Pero, «incluso dado el máximo acercamiento al espacio de Euclides, el espacio fisiológico difiere sustancialmente de él. Una persona ingenua puede superar sin dificultad las diferencias entre derecha e izquierda, entre delante y detrás, pero no superará tan fácilmente las diferencias entre arriba y abajo, a consecuencia de la presión que en este sentido ejerce el geotropismo»[73].

En otro escrito el mismo pensador esboza algunas características de estas diferencias. «Más de una vez ha sido señalado cuánto difiere el sistema de nuestras percepciones espaciales, el espacio, por así decirlo, fisiológico del espacio geométrico, del espacio de Euclides [...] El espacio geométrico es idéntico en todas partes y en todas las direcciones; es ilimitado e infinito (en el sentido que le da Riemann). Mientras tanto el espacio visual es

finito, limitado, e incluso –como lo muestra la percepción plana de la "bóveda celeste"– tiene una extensión desigual en diferentes direcciones. La disminución de tamaño de los cuerpos a medida que se alejan, así como su agrandamiento cuando se acercan, lo asemeja antes al espacio visual de las construcciones de los metageómetras que al espacio de Euclides. La diferencia entre "arriba" y "abajo", "delante" y "detrás" y, hablando con exactitud, entre "derecha" e "izquierda", se da tanto en el espacio tangible como en el visual. Por el contrario, en el espacio geométrico no existe esta diferencia.»[74] El espacio fisiológico no es homogéneo, no es isótropo, y esto se manifiesta en las diversas valoraciones de los espacios angulares, en las diversas distancias desde el horizonte, en las diversas estimaciones de las longitudes subdivididas y las no subdivididas, en la diversa sensibilidad de percepción de las distintas partes de la retina[75], etc., etc.

Así pues, se puede y se debe dudar de que nuestro mundo se encuentre en el espacio euclidiano. Pero incluso si elimináramos esta duda, *probablemente* tampoco vemos y, en general, tampoco percibimos el mundo euclidiano-kantiano; tan sólo especulamos sobre él como una exigencia teórica, como si fuera visible. Mientras tanto, el objeto del artista no es pintar tratados abstractos, sino cuadros, es decir, representar aquello que él realmente ve. Y lo que ve, por el propio funcionamiento del órgano visual, no es en absoluto el mundo kantiano; por consiguiente, deberá representar algo que en ningún caso se somete a las leyes de la geometría euclidiana.

En segundo lugar: ni un solo hombre, estando en su sano juicio, considera su punto de vista como único, sino que reconoce cada lugar, cada punto de vista, como un valor que ofrece un aspecto particular del mundo, lo que no excluye, sino que confirma, otros aspectos. Unos puntos de vista son de contenido más rico o característico, otros lo son menos, cada uno en su sentido particular, pero no existe semejante punto de vista absoluto. Por consiguiente, el artista intenta mirar al objeto que representa desde diversos puntos de vista, enriqueciendo su contemplación con nuevos aspectos de la realidad y reconociéndolos como más o menos importantes.

En tercer lugar: al tener un segundo ojo, y por tanto dos puntos de vista simultáneos, el pintor está siempre en posesión de un corrector del ilusionismo, ya que el segundo ojo está demostrando permanentemente que la perspectiva es un engaño, lo que es más, un engaño fracasado. Aparte de esto, el pintor ve más con los dos ojos de lo que podría ver sólo con uno, y, además, ve con cada ojo de forma distinta, de modo que la imagen visual percibida se crea sintética, estereoscópicamente, y, en cualquier caso, se trata de una síntesis psíquica que de ningún modo se asemejaría a una imagen fotográfica monocular y monoobjetiva de la retina. Ni los defensores de la perspectiva, ni los seguidores de la teoría óptica de Helmholtz dicen que la diferencia entre las imágenes que ofrecen uno y otro ojo sea insignificante: dicha diferencia, de acuerdo con su propia teoría, es exactamente suficiente como para permitir el sentido de la profundidad, y, sin ella, no sería posible reconocerla; por consiguiente, cuando anotan la diferencia entre la representación del ojo derecho y del izquierdo, ellos destruyen la causa por la cual el espacio se percibe de una forma tridimensional.

Aunque esta diferencia no es tan pequeña como podría parecer a primera vista. Para poner un ejemplo, hemos hecho el cálculo del caso de una bola de 20 cm de diámetro observada a distancia de medio metro, además, tomando una distancia de separación de las pupilas de 6 cm. Suponiendo que el centro de la bola se encuentre a la altura de los ojos, la diferencia del arco ecuatorial de la bola que resulta invisible al ojo derecho, pero visible al izquierdo, corresponde aproximadamente a *un tercio* del arco del mismo ecuador visible por el ojo derecho. Cuanto más cerca miramos la bola, la relación de lo que ve el ojo izquierdo por encima de lo que ve el derecho aumentará por encima de un tercio. Éstos son los valores con los que hay que tratar en las condiciones normales de la visión, por ejemplo, cuando se mira un rostro humano; incluso en un nivel de mínima exactitud, éstos no pueden ser considerados como valores ignorables.

En general, si llamamos s a la distancia entre los ojos, r al radio de la esfera observada y l a la distancia del centro de esta es-

fera hasta el centro de la distancia entre los ojos, entonces la proporción x del arco ecuatorial añadido, sumado al mismo arco del ojo derecho con el ojo izquierdo, al arco visible por el ojo derecho, se expresa con bastante exactitud en la siguiente ecuación:

$$x = \frac{s}{2\, l \cdot ar \cos \frac{r}{l}}$$

En cuarto lugar: aunque no se desplace del lugar que ocupa, el pintor se mueve continuamente, se mueve con los ojos, con la cabeza, con el torso, y su punto de vista está en permanente cambio. Lo que se debe llamar imagen artística visual es la síntesis psíquica de una infinitud de percepciones visuales desde *distintos* puntos de vista, y, además, cada vez *duplicados*; es el resultado integral de estas imágenes dobles y a la vez únicas. Pensar en él como en un fenómeno puramente físico significa no haber entendido nada del proceso de la visión, y mezclar, *quadrata rotundis*, lo mecánico con lo espiritual. El que no haya asimilado como axiomas la naturaleza sintético-espiritual de las imágenes visuales[76] no se ha aproximado siquiera a la teoría de la visión y, mucho menos, a la teoría de la visión artística.

Por otro lado, *en quinto lugar*, las cosas cambian, se mueven, sus diferentes lados giran al espectador, crecen y disminuyen, el mundo es vida y no inmovilidad glacial. Y por consiguiente, una vez más, el espíritu artístico del pintor debe sintetizar, creando las integrales de aspectos particulares de la realidad, de sus secciones instantáneas a lo largo de la coordenada del tiempo. El artista no representa una cosa, sino la vida de esta cosa de acuerdo con su impresión de ella. Por eso, hablando en términos generales, constituye un enorme prejuicio pensar que la contemplación deba producirse en inmovilidad y con el objeto contemplado inmóvil. Pues de lo que se trata es de qué percepción concreta del objeto debe ser representada en cada caso particular, sea desde la grieta de la pared de una cárcel o desde un automóvil. Por sí mismo, ningún modo de actitud hacia la realidad puede ser rechazado de antemano. La percepción la determina la actitud vital hacia la realidad, y en el caso de que el pintor quiera representar la percep-

ción del objeto cuando tanto éste como él mismo se encuentran en movimiento, será necesario entonces sumar las impresiones que se producen en el movimiento. Mientras tanto, precisamente la percepción de la realidad más vital y cotidiana se produce al andar, y es ésta por tanto la que ofrece una comprensión más profunda de la realidad. La expresión pictórica de esta impresión es la finalidad natural del artista. ¿Es ésta una tarea posible?

Sabemos que el movimiento es representable, al menos el del caballo al galope, el juego de las emociones en el rostro o el desarrollo de acontecimientos. Por consiguiente, no hay bases para reconocer como irrepresentable la percepción vital de la realidad. La diferencia con este otro caso más común reside en que, aunque es frecuente la representación de objetos en movimiento, el pintor se encuentra casi completamente inmóvil, de modo que apenas se considera relevante el movimiento del pintor; la realidad misma parecerá casi inmóvil o incluso absolutamente inmóvil. En este caso resultan, por ejemplo, en la representación de una casa, tres o cuatro fachadas, superficies complementarias de las cabezas y otros fenómenos similares que conocemos por el arte antiguo. Este tipo de representaciones de la realidad correspondería a la monumentalidad inmóvil, a la solidez ontológica del mundo que activa el espíritu descubridor que vive y trabaja en estas fortalezas ontológicas.

Los niños ni siquiera sintetizan la imagen instantánea de un hombre y proceden a situar los ojos, la nariz, la boca, etc., por separado, descoordinados sobre la hoja de papel; el pintor de perspectivas tampoco es capaz de sintetizar una secuencia de impresiones momentáneas, y las coloca, sin coordinarlas, en páginas distintas de su cuaderno de dibujo. Pero tanto uno como otro testimonian sólo la pasividad del pensamiento, que se derrama en impresiones elementales, incapaz de abarcar en un solo acto contemplativo y, por consiguiente, en la *forma única* que le corresponde, el tipo que sea de percepción compleja, fraccionándola cinematográficamente en instantes y momentos. Hay ocasiones, sin embargo, en que no es posible evitar esta síntesis, y es aquí cuando el más ferviente partidario de la perspectiva se ve obligado a renunciar a sus posiciones. Ningún pintor naturalista congelará la

imagen de un peón girando, la rueda de un tren en marcha o la de una bicicleta en movimiento, la de una cascada o una fuente, sino que dará una impresión que sea la suma del abanico de impresiones que confluyen y que se encadenan las unas con las otras. Sin embargo, sea con la fotografía instantánea o con la visión, si se ilumina uno de estos procesos con la chispa de la electricidad, veremos algo muy diferente de lo representado por el pintor, poniendo en evidencia que la impresión particular detiene el proceso y ofrece un diferencial particular, mientras que las impresiones generales integran estos diferenciales. Pero si estamos todos de acuerdo en aceptar la legitimidad de esta integración, ¿cuál es entonces el obstáculo en aplicar el mismo razonamiento a otros casos semejantes, cuando la velocidad del proceso es algo inferior?

Y, finalmente, *en sexto lugar*: los defensores de la perspectiva olvidan que la visión artística es un complejo proceso psíquico de fusión de elementos psíquicos, acompañado de resonancias psíquicas: sobre la imagen que se reconstruye en el espíritu, crece una capa de recuerdos, ecos del movimiento de las emociones interiores, y junto a los granos de polvo de estos datos sensoriales cristaliza el contenido psíquico activo de la personalidad del pintor. Este coágulo crece a su propio ritmo, y precisamente a través de este último se manifiesta la reacción del pintor ante la realidad que representa.

Para ver y examinar con detenimiento un objeto, y no sólo mirarlo, es preciso *trasladar* gradualmente aquello que se presenta en la superficie sensible de la retina en manchas separadas. Lo cual significa que la imagen óptica no es, en absoluto, algo que se dé a la conciencia de forma sencilla, sin trabajo ni esfuerzo, sino que es construida, formada a partir de fragmentos que son cosidos unos con otros, además de que cada uno de ellos es percibido, más o menos, desde *su* punto de vista. En consecuencia, una arista se suma sintéticamente a otra arista a través de un acto psíquico particular y, en general, la imagen visual *se forma* progresivamente, pero no viene dada ya concluida. En la percepción la imagen visual no se contempla *desde un punto* de vista sino que, a causa de la esencia misma de la visión, se trata de una imagen

perspectiva policéntrica. Sumando después las superficies adicionales que se forman al ensamblar su imagen el ojo izquierdo con la del ojo derecho, deberemos reconocer el parecido de cualquier imagen visual con las de los edificios representados en los iconos y, en consecuencia, en adelante podremos discutir acerca de la medida y el grado deseado de multifocalidad, pero no de su aceptación genérica. De aquí surge la exigencia de una movilidad ocular incluso mayor, al objeto de permitir una visión intensamente sintética, o al menos la exigencia, en la medida de lo posible, de mantener inmóvil el ojo cuando lo que se pretende es una visión fraccionada. En este último caso la perspectiva se encuentra en el camino de este análisis visual. Pero el hombre, mientras se encuentre vivo, no puede entrar por completo en el esquema perspectivo, y el acto mismo de la visión con un ojo fijo e inmóvil (olvidándonos del ojo izquierdo) es psicológicamente imposible.

Se nos dirá: «¡Pero, aun así, es imposible ver simultáneamente las tres paredes de un edificio!». Sin embargo, si esta crítica fuera correcta, habría que continuar adelante con ella y ser consecuente. No sólo tres, tampoco dos paredes de un edificio pueden verse *simultáneamente*. A la vez tan sólo vemos un pequeño fragmento de la pared, y tampoco a la vez, y es que, en la práctica, simultáneamente no vemos nada. Sin embargo, aunque no simultáneamente, sí recibimos la imagen de la casa de tres o cuatro paredes, e imaginamos gracias a ello el edificio. En la realidad viva tiene lugar un continuo fluir, un suministro, el intercambio, la lucha; ésta incesantemente juega, brilla, late pero nunca se detiene en la contemplación interna como en un esquema muerto de las cosas. Y es precisamente así, en la pulsión, irradiación y juego internos, como vive en nuestra imaginación el edificio. Mientras tanto el pintor puede y debe representar el edificio de acuerdo con su idea del mismo, pero no puede transferir al lienzo el edificio. La vitalidad de su idea, sea de un edificio o de un rostro humano, la captura el pintor escogiendo entre sus partes las más vívidas, las más expresivas, para, en el lugar del flujo psíquico prolongado en el tiempo, ofrecer un mosaico inmóvil de diferentes momentos particularmente impresionantes. Cuando un especta-

dor *contempla* un cuadro, su ojo, pasando gradualmente por estos rasgos característicos, reproduce en su espíritu la imagen temporal nuevamente extendida en el tiempo de una representación que late y brilla, pero que resulta más intensa, más compacta que la imagen de la cosa misma, pues ahora los momentos más destacados, contemplados en tiempos distintos, se ofrecen en su estado puro, densificados, y no requieren ya el esfuerzo físico de eliminar sus escorias. Suavemente, como el plato giratorio de un fonógrafo, se desliza la aguja de la visión cristalina a lo largo de los surcos de las líneas y de las superficies de las imágenes, y en cada punto se suscitan en el espectador las vibraciones correspondientes. Y en verdad son precisamente estas vibraciones lo que constituyen *el fin*.

Éste es aproximadamente el camino especulativo que va de las premisas del naturalismo hasta las particularidades de la perspectiva de los iconos. Tal vez esta concepción del arte que nace del mandamiento de su independencia espiritual sea cualquier otra cosa menos naturalista; personalmente el autor se encuentra más próximo de ella. Pero sobre esta base la cuestión de la perspectiva ni siquiera se suscita y permanece alejada de la conciencia artística como las demás formas y procedimientos del dibujo. Así pues, en estas reflexiones hemos buscado superar desde dentro el carácter limitado del naturalismo y mostrar cómo *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*[77], hacia la liberación y la espiritualidad.

Notas

[1] El presente artículo fue escrito en el mes de octubre de 1919 como informe para la Comisión para la Conservación de los Monumentos y Antigüedades de los Monasterios de la Trinidad y San Sergio. Sin embargo, por diversas circunstancias externas, no fue presentado en la Comisión, sino en la reunión del departamento de Bizancio de M. I. J. I. M. (Universidad de Investigaciones Histórico-Artísticas y de Museografía de Moscú adscrito a la Academia Rusa de Historia de la Cultura Material del Comité del Pueblo sobre la Ilustración) el 29 de octubre del año 1920. Los debates acerca del informe se alargaron mucho; por lo que recuerdo, en ellos participaron: P. P. Muratov, B. A. Kuftin, N. I. Romanov, A. A. Sidorov, N. A. Africanov, N. M. Schekotov, M. I. Fabrikant y N. D. Lange. La intensidad de las discusiones me ha afirmado de nuevo en que la cuestión del espacio es una de las primordiales en el arte y, diré más, en la comprensión del mundo en general. Sin embargo, la cuestión del espacio en las artes plásticas no ha sido abordada en el presente artículo, constituyendo el tema de mis lecciones sobre el análisis de la perspectiva, que se preparan para la publicación y que fueron leídas en los años 1921 y 1922 en los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado, también llamados «Judemast» [VKhUTEMAS], en la facultad de Artes Gráficas; mientras tanto, en el presente artículo se ofrece tan sólo una aproximación histórica concreta a la noción orgánica del mundo. El autor no piensa, ni mucho menos, en construir una teoría de la perspectiva invertida, tan sólo quisiera subrayar con la energía suficiente *el hecho*, la existencia del pensamiento orgánico en un campo concreto. Como conclusión de este epílogo, me gustaría recordar con gratitud a Alexandra Mijailovna Butyagina, ya fallecida, que anotó bajo mi dictado la primera parte de este artículo.

[2] En la pintura de iconos se utilizan patrones con motivos iconográficos en papel para trasladar con distintas técnicas su dibujo a la tabla. *(N. de la T.)*

[3] La palabra pintura en ruso (*zivopis'*) se compone de dos raíces diferentes: vida, lo vivo, y pintura, mientras que para la pintura de iconos, se dice *iconopis'* (icono y pintura). De la misma manera, *iconopisets* o pintor de iconos. *(N. de la T.)*

[4] Uno de los primeros pasos de aplicación de colores cuando la totalidad de las superficies delimitadas por el dibujo se rellena con los correspondientes colores monocromos.

[5] Florenski utiliza una palabra rusa antigua, «palata», que viene a significar un palacio o un edificio esplendoroso o muy grande. *(N. de la T.)*

[6] Mineral compuesto de azufre y mercurio, muy pesado y de color rojo

oscuro. Se llama bermellón cuando se encuentra reducido a polvo, que toma un color rojo vivo. *(N. de la T.)*

[7] Véase n. 5. *(N. de la T.)*

[8] En ruso, es un término que significa un género especial de representación de ciudades, monasterios, iglesias y edificios en los iconos antiguos. *(N. de la T.)*

[9] Troitse Sergieva Lavra. El término *Lavra* corresponde al estatus de algunos destacados monasterios masculinos. *(N. de la T.)*

[10] Icono núm. 23/328, ss. XV-XVI; 32 x 25,5 cm. Limpiado en el año 1919. Donado por Nikita Dmitrievich Veliaminov en memoria de la zarina monja Olga Borisovna en el año 1625. (Véase *El inventario de iconos del Monasterio de la Trinidad y San Sergio*, Sergiev Posad, 1920, ed. Comisión de la Protección del Monasterio, págs. 89-90.)

[11] Icono núm. 58/160, siglo XVI, 31,5 x 25,5 cm. Donado por Ivan Gregorievich Nagov en el año 1601. (Véase *El inventario de iconos del Monasterio de la Trinidad y San Sergio*, págs. 102-103.)

[12] *Razdelka* es un método de iluminación de determinadas partes del dibujo para crear formas con volumen. *(N. de la T.)*

[13] Un preparado de jugo de ajo o de cerveza negra espesada, mezclado con pigmento rojo hasta formar una espesa sustancia adherente que sirve para fijar los panes de oro o plata. *(N. de la T.)*

[14] En este caso no se aplica pan de oro, obteniéndose el color dorado mezclando oro en polvo con la emulsión. *(N. de la T.)*

[15] El término se podría traducir como «dar vida». Se trata de los últimos toques de luz aplicados preferentemente sobre los rostros. *(N. de la T.)*

[16] Otra técnica del claroscuro cuando los cortos trazos de colores claros se aplican sobre las partes salientes del rostro o partes desnudas del cuerpo a las que se le quiere dar volumen. *(N. de la T.)*

[17] Técnica del claroscuro que, para aclarar una superficie coloreada, emplea sobre ella el mismo color mezclado con el blanco. Se realiza en varias etapas aumentando la proporción de blanco en la medida en que se reduce la superficie que se va iluminando. *(N. de la T.)*

[18] El último golpe de luz sobre una superficie ya iluminada que se realiza con un blanco puro. *(N. de la T.)*

[19] Aunque existe quien interpreta la representación de guerreros o caballos en movimiento que sobresalen unos detrás de otros perpendicularmente a la dirección del movimiento, como el germen de la perspectiva. Por supuesto que ésta *es* una proyección, al estilo de la militar, la axonométrica o semejante, una proyección desde un centro infinitamente alejado, y tiene significado por sí misma. Ver en ella un germen de algo diferente, es decir, una seudoperspectiva, significaría perder de vista que cada representación es una correspondencia, y muchas representaciones son, en esencia, proyecciones, mas no son perspectivas, como tampoco son, en esencia, gérmenes de la perspectiva ni de la perspectiva invertida, mientras que la perspectiva, a su vez, es el germen de la invertida y demás. Debemos pensar que a los investigadores en estos casos simplemente les falta la debida atención hacia el lado matemático del problema, por lo que todos los métodos de representación se dividen para ellos en correctos perspectivos e incorrectos no-perspectivos. Sin em-

bargo, la ausencia de perspectiva no significa en absoluto incorrección, y en relación con las representaciones egipcias se requiere una atención especial, ya que allí las sensaciones táctiles prevalecen sobre las visuales. Qué tipo de correspondencia, entre los puntos de la representación y lo representado, usan los egipcios es una cuestión compleja que hasta ahora no ha obtenido una solución satisfactoria.

[20] Moritz Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, vol. 1, 3.ª ed., Leipzig 1907, pág. 108.

[21] [*Namque primum Agatharcus Aeschylo docente tragoediam scaena fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto linea ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscendentia alia prominentia esse videantur.*] Vitruvio, *De architectura libri decem*, VII, prefacio, 11. Lo mismo se dice en la Vida de Esquilo. Pero según apunta Aristóteles (*Poetica*, 4), el primero en dar motivos para la escenografía fue Sófocles. Aunque estas noticias no se contradicen, ya que hay que pensar que Sófocles, más naturalista que Esquilo, empezó a insistir en decorados más ilusionistas.

[22] Literalmente «los que se mueven de un lado a otro, los itinerantes». Nombre propio del movimiento del realismo ruso nacido en la década de 1870. *(N. de la T.)*

[23] G. Emigen, *El teatro griego y romano*, trad. de I. Semenov, E. Grebel, Moscú 1894, págs. 160-161.

[24] Veneno paralizante con el que algunos indígenas del Amazonas cubren las puntas de sus flechas. *(N. de la T.)*

[25] Claudius Ptolomaeus, Γεογραφική ὑφήγησις. Véase M. Cantor, *Vorlesungen*, pág. 423.

[26] F. Aguilonius, *Opticorum Libri Sex. Philosophis iuxta ac Mathematicis utiles*, Amberes 1613. *(N. del E.)*

[27] A. Rinin, *Geometría descriptiva. Los métodos de representación*, Petrogrado 1916.

[28] Las numerosas reproducciones, tomadas de imágenes fotográficas y de dibujos previos, del paisaje arquitectónico grecorromano y la exploración arqueológica de este paisaje, se pueden encontrar en la investigación detallada de M. Rostovtsev, *El paisaje arquitectónico grecorromano*, San Petersburgo 1908 (*Notas del Departamento Clásico de la Sociedad Arqueológica Imperial Rusa*, vol. VI, págs. 1-143), XII + 143 págs., y XX tablas de reproducciones. Por desgracia, la obra de M. Rostovtsev no toca, en absoluto, el lado histórico-artístico del asunto y, en particular, tampoco lo hace con las características espaciales del paisaje grecorromano. Mencionemos, por cierto, que, en los paisajes reproducidos por Rostovtsev, una parte de ellos están trazados con la perspectiva directa, aunque no con mucho rigor, y la otra parte con otros métodos de proyección, próximos a la perspectiva, como la axonometría –la proyección desde un punto infinitamente alejado–. En cualquier caso, el carácter general de las representaciones es bastante próximo a la perspectiva.

[29] «Aunque la cuestión del paisaje arquitectónico grecorromano, de su origen e historia, de su carácter real o ilusorio, nunca ha sido planteado seria-

mente por la ciencia hasta ahora. Personalmente, me ocupa desde hace ya bastante tiempo, desde mi primer conocimiento de Pompeya. De inmediato tuve claro que las fronteras de la fantasía paisajística pompeyana eran muy limitadas y sujetas enteramente al marco de la transmisión *ilusionista,* en parte por motivos del ambiente natural, en parte por los originales arquitectónicos y paisajísticos venidos de fuera. La arquitectura ilusionista es un término que en general entiendo poco: los detalles de carácter ornamental pueden ser introducidos por la fantasía, la combinación de los motivos puede ser libre e infrecuente, pero los motivos mismos y el carácter general serán, sin falta, reales, y si no, lo serán a modo retratístico y con volúmenes en relieve (para eso no tenemos delante los proyectos de un arquitecto ni fotografías), serán reales como tipos. Desde este punto de vista, la investigación de los motivos arquitectónicos, en apariencia absolutamente fantásticos, del así llamado estilo arquitectónico de decoración mural, ya dio una serie de resultados inesperados e importantes: se aclaró o se está aclarando *la relación de esta arquitectura "ilusionista" con la arquitectura del escenario grecorromano,* y la investigación posterior, sin duda, ofrecerá aún más, especialmente ahora que, uno tras otro, se descubren en Asia Menor los monumentos de la verdadera arquitectura helénica. La investigación de muchos años en la arquitectura de los paisajes pompeyanos me llevó a los mismos resultados. Aquí todo resulta real, en un grado incluso mayor que en los decorados arquitectónicos; todo transmite los *tipos* de la arquitectura griega histórica. Hay incluso menos lugar aquí para la fantasía que en la arquitectura de los muros pompeyanos», Rostovtsev, *El paisaje arquitectónico grecorromano,* prólogo, págs. IX-X. El autor relaciona este paisaje con las vistas de las villas romanas, con los paisajes egipcios, etc.

[30] Alexander Benois, *Historia de la pintura,* San Petersburgo, 1912, Shipovnik, I, fasc. 1, págs. 41 y ss.

[31] Véase n. 28.

[32] A. Benois, *Historia de la pintura,* pág. 45.

[33] Ídem, págs. 45 y 46.

[34] Ídem, pág. 43, n. 24.

[35] Ídem, pág. 70.

[36] Ídem, pág. 75.

[37] Ídem, pág. 75.

[38] D. M. Baldwin, *El desarrollo espiritual del individuo infantil y del género humano,* traducción de la tercera edición americana, «Moskovskoe knigoizdatel'stvo», Moscú 1911.

[39] H. Taine, *Viaje por Italia,* trad. de P. P. Pertsov, vol. 2, Moscú 1916, págs. 87-88 [hay traducción española: Espasa Calpe, Madrid 1930].

[40] A. Benois, *Historia de la pintura,* I, pág. 100.

[41] Ídem, I, pág. 100.

[42] Ídem, I, págs. 107-108.

[43] Alexei Mironov, *Alberto Durero, su vida y actividad artística,* Moscú 1901, pág. 375 (*Notas Científicas de la Universidad Imperial de Moscú,* Departamento histórico-filológico, fasc. 31).

[44] *Underweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebnen und gantzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz aller*

Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr MDXXV. *Gedruckt zu Nürnberg im 1525 Jahr.* Hay al menos cinco ediciones posteriores.

[45] Mironov, *Alberto Durero,* pág. 381, n. 1.

[46] En ruso algunas partes de estos tratados están incluidos en el libro Allesh, *Renacimiento en Italia,* trad. de E. U. Grigorievich, M. y S. Sabashnikovi, Moscú 1916.

[47] Benois, *Historia de la pintura,* I, pág. 381.

[48] «... y públicamente predican agua», Heinrich Heine, *Alemania. Un cuento de invierno* («A escondidas beben vino, y públicamente predican agua»). *(N. del E.)* [hay traducción española: Hiperión, Madrid 2001].

[49] Literatura extensa en estas cuestiones se puede encontrar en el libro de N. A. Rinin, *Los métodos de representación,* págs. 245-264.

[50] Guido Schreiber, *Lehrbuch der Perspective mit einem Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse,* 2.ª ed., Leipzig 1874. Edición revisada por A. Viehweger, introducción de L. Nieper.

[51] Ibíd., § 32, pág. 51.

[52] Ibíd., § 34, pág. 56.

[53] Ibíd., § 34, pág. 57.

[54] N. A. Rinin, *Geometría descriptiva. Perspectiva,* Moscú 1918, § 8, págs. 72-73.

[55] N. A. Rinin, Ídem, § 8, pág. 70-82 y 89. G. Schreiber, *Lehrbuch der Perspective.*

[56] N. A. Rinin, Ídem, § 8, pág. 75, croquis 144.

[57] Friedrich Schilling, *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie,* Leipzig-Berlín 1904, págs. 152-153. Rinin, Ídem.

[58] Schilling, *Über die Anwendungen ...,* pág. 153, n. 1.

[59] Franz Kügler, *Manual de historia de la pintura desde los tiempos de Constantino el Grande,* 3.ª edición, Moscú 1874, pág. 584.

[60] Mironov, *Alberto Durero,* pág. 347.

[61] A. A. Sidorov, *«Los cuatro apóstoles» de Alberto Durero y las cuestiones dudosas relacionadas con ellos,* Petrogrado 1917 (impresión suelta de las *Notas del Departamento de Estudios Clásicos de la Sociedad Arqueológica Imperial Rusa*), pág. 15.

[62] Uno de los manuscritos de Durero, pertenecientes al Museo Británico, y que presenta esbozos del borrador del pintor para el plan de sus obras impresas. Publicado por A. von Zahn en 1868, por W. M. Conway en 1889, reed. de K. Lange und F. Fuchs, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften,* Halle 1893, pág. 326.

[63] N. A. Rinin, *Perspectiva,* § 8, págs. 75-78.

[64] E. Mach, *Para qué el hombre necesita los dos ojos. «Ensayos científico-populares»,* trad. de G. A. Kotlyar, «Obrazovanie», Moscú 1909, pág. 64.

[65] La explicación elemental de los términos de la «teoría de conjuntos», aquí empleados como conjunto, correspondencia, potencia, equivalencia, similitud o conformidad, etc., se puede encontrar en nuestro artículo, P. A. Florenski, «Sobre los símbolos de lo infinito», *Novii Put',* septiembre de 1904, págs. 173-235.

[66] Sobre el establecimiento de correspondencias entre los puntos del cua-

drado y sus lados véase la demostración del propio G. Cantor <la nota y la cita no vienen en el manuscrito>.

[67] <La nota no se ha conservado.>

[68] N. A. Rinin, *Perspectiva*.

[69] Bernhard Riemann, en *Sobre los fundamentos de geometría*, propuso diferenciar las propiedades de lo ilimitado y de lo infinito. El hecho de que el espacio sea ilimitado no implica que también sea infinito. Por ejemplo, los espacios de curvatura positiva constante (los espacios de Riemann) son ilimitados pero finitos. La esfera es un ejemplo de semejante espacio. *(N. de la T.)*

[70] De μή ὂν (no ser), nombre que recibe el sistema filosófico de N. M. Minskii (1885-1937), en el cual se funden las ideas de Nietzsche con las de la mística oriental y que sostiene la imposibilidad del conocimiento humano del ideal y de la divinidad. (*N. del E.)*

[71] <La nota no se ha conservado.>

[72] E. Mach, *El conocimiento y las equivocaciones. Ensayos sobre la psicología de la investigación*, Moscú 1909, pág. 346.

[73] Ibíd., pág. 349.

[74] Ibíd., pág. 354.

[75] E. Mach, *Análisis de las sensaciones*, Moscú 1908, págs. 157-158 [hay traducción española: Alta Fulla, Barcelona 1987].

[76] Ibíd., pág. 146.

[77] «La fatalidad guía a los sumisos, atrae a los bravíos», Séneca, *Epístola a Lucilio*, carta CVII, atribuida al estoico Cleantes. *(N. de la T.)*

La Biblioteca Azul serie mínima

1 **Diccionario abreviado del surrealismo**
André Breton y Paul Eluard

2 **Edificios-cuerpo**
Juan Antonio Ramírez

3 **El fenómeno del éxtasis**
Dalí *ca*. 1933
Juan José Lahuerta

4 **Naufragios**
Esperanza Guillén

5 **El gesto en el arte**
André Chastel

6 **El tiempo del estupor**
Valeriano Bozal

7 **Ver y no ver**
Victor I. Stoichita

8 **La belleza imperfecta**
Carlos Reyero

9 **Arte y erotismo en el mundo clásico**
Carmen Sánchez

10 **La perspectiva invertida**
Pável Florenski

La perspectiva invertida nació de las clases que Florenski impartió entre 1921 y 1924 en la sede de la gran utopía educativa de los constructivistas rusos: los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado (VKhUTEMAS). Familiarizado con los experimentos cubistas de Picasso, y trabajando desde el corazón mismo de la vorágine de la vanguardia rusa, Florenski procedió a una radical deconstrucción de los presupuestos científicos de la perspectiva geométrica. Con argumentos que proceden de la geometría, de la óptica fisiológica y de la historia del arte, demuestra que la perspectiva monofocal heredada del Renacimiento es una «expresión simbólica», artificialmente construida y lentamente asimilada a lo largo de cuatrocientos años de historia. El argumento toma en Florenski un personalísimo derrotero, el de un alegato de la capacidad simbólica del arte y una defensa del contenido espiritual de la perspectiva «invertida» de los iconos.



La Biblioteca Azul **serie mínima**